ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Zehnter Jahrgang 1908—1909

Herausgegeben von

Alfred Heuß



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Music-X

ML

I 6

v.10

INHALT.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Zehnter Jahrgang. **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Am 1. Oktober d. J. lief die zweijährige Amtsperiode des derzeitigen Vorstandes des Präsidiums ab. Satzungsgemäß hatten die Vorstände der Landessektionen die Neuwahl zu vollziehen, die auf schriftlichem Wege erfolgt ist.

Es sind im ganzen 15 giltige Stimmen abgegeben worden. Die Majorität von 10 Stimmen erhielten und sind somit gewählt die Herren:

Sir **Alexander Mackenzie** als Vorsitzender,
Breitkopf & Härtel als Schatzmeister,
Dr. **Charles Maclean** als Schriftführer.

Berlin, Leipzig, 1. Oktober 1908.

I. A. Max Seiffert.

Redaktioneller Teil.

Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bach's.

Im Jahre 1852 erschien in dem Verlage von Franz Mohr in Herzberg eine von Gustav Schilling besorgte neue Ausgabe von Carl Philipp Emanuel Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. Der Verlag von E. B. Schwickert in Leipzig, an den Bach im Jahre 1780 das Verlagsrecht verkauft hatte, reichte sofort (23. Juni 1852) beim Rate der Stadt Leipzig eine Klage wegen unbefugten Nachdrucks ein und fügte als Be-

weisstück für die Berechtigung der Klage die Quittung Bach's vom 18. Mai 1780 und einen Brief von ihm vom 19. Mai 1780 bei. Der Kläger wurde zunächst vom Rate ohne Angabe der Gründe »abfällig beschieden« (die Sache war durch die Hände des damaligen Ratsaktuars, späteren Stadtschreibers, noch späteren Stadtrates Schleißner gegangen). Schwickert schickte aber sofort seinen Rechtsanwalt aufs Rathaus und bat um Angabe der Gründe, worauf ihm der Herr Aktuar eröffnete, »daß zuvörderst Bescheinigung darüber beizubringen sei, daß und wann Bach verstorben sei« (!) Darauf reichte Schwickert einen kräftigen Protest gegen den Bescheid des Rates ein, worin er das völlig Gesetzmäßige seiner Forderung ausführlich darlegte, auf das völlig Überflüssige der Forderung des Rates hinwies — »jedes Conversationslexikon weist dies nach, denn Bach ist der berühmteste Theoretiker im Clavierspiel« — und nochmals darauf antrug, den Nachdruck sofort mit Beschlag belegen zu lassen oder an die Kgl. Kreisdirektion Bericht zu erstatten. Das half. Der Rat erließ (16. Aug.) das übliche Patent an alle Leipziger Buch- und Musikalienhändler, worin es hieß, daß der Mohr'sche Nachdruck »provisorisch mit Beschlag belegt« worden sei. Wenige Wochen später aber (18. Sept.) zog er das Patent zurück, da sich der Verlag von Mohr inzwischen mit Schwickert verglichen und ihm das Verlagsrecht samt dem noch vorhandnen Rest der Auflage abgekauft hatte.

Der angeführte Brief Bach's, von dem eine sorgfältige, amtlich beglaubigte Abschrift zu den Akten genommen worden war, lautet:

Hamburg, d. 19. May 80.

Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester Herr,

Zuvörderst danke ich Ew. Hochedelgeb. für die richtig an mich bezahlten 180 *Louisd'or*, worüber ich Dero Herrn Bruder *in optima forma* quittirt habe, und für die erhaltenen 17 Sinfonien ergebenst. Ich habe vor dem Einpacken den Versuch alles Stückweise Dero Herrn Bruder zuzählen wollen: allein er verbat es und glaubte, daß ich als ein ehrlicher Mann das Specificirte liefern würde, und er hatte Recht. Mein Freund, Herr Herold ist so gut gewesen und hat in Person nebst seinem Arbeitsmann alles so gut als nur möglich selbst eingepackt. In zweien großen Ballen erhalten Ew. Hochedelgebohren *sub No.* 1 und 2 vom ersten Versuche 254 und vom 2 ten 560 Texte, alle Kupferdrucke von beiden Theilen und alle Defeckte. In einer kleinen aber dauerhaften neuen Kiste liegen alle 27 Kupferplatten. Heute wird Dero Herr Bruder alles nebst einem Fracht Zettel abholen lassen. Ich wünsche eine gute Ablieferung und besonders gebe Ihnen Gott bei diesem Buche denselben Seegen, den ich gehabt habe!

In Commission habe ich von allen meinen Verlagswerken niehmals an die Herrn Buchhändler gegeben, sondern ich habe allezeit auf baar Geld gegen einen billigen Rabbat gehandelt. In Berlin blos und in Gotha hatte ich einige Exemplare an ein Paar musickalische Freunde in Commission gegeben. Der Berliner hat schon vor dem Feste sein *Quantum* abgeliefert, und ist mit in den Ballen. Der Gotha'sche aber, welcher Cramer heißt und Cammermusikus ist, hat vom ersten Theile noch 3 Exemplare und vom zweiten Theile 4 Exemplare mit den dazu gehörigen Kupfern bey sich. Ich habe ihm geschrieben, daß er diese 7 Stück auf Ew. Hochedelgebohr. *Ordre* abliefern ohne weitere Zahlung soll. Vielleicht stehen Sie mit einem dortigen Buchhändler in Verbindung, wodurch diese Bücher ohne Kosten in Ihre Hände kommen können; vielleicht können sie dort bey einem Ihrer Herrn Collegen in Commission bleiben. Sie hierher *transport*iren zu lassen war die Zeit zu kurz.

Was die Claviersonaten, die Sie in Ihren Verlag verlangen, betrifft, so bin ich nicht abgeneigt, Ihnen darin zu willfahren. Ich muß sie aber erst machen; denn fertig habe ich nichts, weil ich das vielleicht unverdiente Glück habe, daß, sobald ich etwas von der Art fertig habe und es Jemanden vorspiele, [es] sogleich Lieb-

haber findet. Was aber Ew. Hochedelgeb. von einem halben Duzend *Sonaten* im Handel obenein erwähnen, daß ist zu viel von mir verlangt. Bedenken Sie, was ich verdienen kann, wenn ich selbst Verleger davon bin, und fragen Sie Herrn Breitkopfen, ob er mir für meine 6 leichten *Sonaten* nicht 150 Thaler *anno* 1766 gegeben habe. Indessen kommt Zeit, kommt Rath, und ich will christlich alsdann mit Ihnen verfahren. Meine Beiträge, die ich Ihnen noch schuldig bin, und die Sie von mir als einen ehrlichen Manen gewiß und bald kriegen sollen, sehe ich noch einmal genau durch, um solche, wo es nöthig ist, noch zu vermehren, und schicke sie Ihnen alsdann in einer deutlichen und saubern Copie zu. Jetzt haben Sie solche ohnedem noch nicht gleich nöthig, und mit der Zeit kriegen Sie gewiß etwas mehr überdachtes und vollkommeneres, als wenn ich meine Aufsätze gleich jetzt mitgeschickt hätte.

Dies wäre nun alles, was ich sagen sollte und wollte, bloß muß ich noch hinzufügen, daß ich mit wahrer Hochachtung beharre

Ew. Hochedelgeboren

ergebenster Diener

Bach.

Der Brief bildet eine willkommene Ergänzung zu dem Briefe Bach's an Schwickert vom 10. April 1780, den Nohl in seinen »Musikerbriefen« (Leipzig, 1867, S. 68) mitgeteilt hat, so daß ihn Bitter noch in seiner Biographie Carl Philipp Emanuel Bach's (Berlin, 1868, S. 105) benutzen konnte. In jenem Briefe vom 10. April handelt es sich um die Einleitung, hier, in dem vom 19. Mai, um den Abschluß einunddesselben Geschäfts. Die beiden Briefe erklären sich gegenseitig. Der erste Teil von Bach's Werk war 1753 in Berlin im eignen Verlag des Verfassers erschienen (eine zweite Auflage 1759), der zweite Teil ebenda 1762. Zum ersten Teile gehörten 26 Seiten Folio in Kupfer gestochen mit Notenbeispielen[1]). Die »Beiträge« nun, die Bach dem neuen Verleger versprochen hatte, waren Nachträge zu seinem Werke, die er, wie er in dem ersten Briefe schreibt, schon im Manuskript fertig hatte und später einmal »drucken zu lassen willens« war. Er hat aber sein Versprechen ziemlich spät, erst kurz vor seinem Tode, eingelöst. Bitter behauptet zwar (S. 96 und 106), noch 1780 sei bei Schwickert der erste Teil des Werkes in dritter Auflage erschienen, und ihm sei »alsbald« der zweite Teil in zweiter Auflage gefolgt. Das hat er aber nur vermutet. In (Forkel's) Musikalischem Almanach für 1782, der ebenfalls im Schwickertschen Verlag erschienen ist, gibt der Verleger selbst am Schlusse ein kleines Verzeichnis seines Musikalienverlags, und hier zeigt er den ersten Teil noch immer in der zweiten, den zweiten Teil in der ersten Auflage an. Wie der Verlag selbst 1852 in seiner Klageschrift angibt, ist die dritte Auflage des ersten Teils erst 1787, die zweite des zweiten Teils erst 1797 erschienen. Damit stimmt auch der Leipziger Meßkatalog überein, wo zur Ostermesse 1787 vom ersten Teile die »dritte mit Zusätzen und neuen Clavierstücken vermehrte Auflage« als eben erschienen verzeichnet ist. Die »neuen Clavierstücke« waren die sechs *Sonatine nuove*, die auf fünf weiteren Kupfertafeln den bisherigen 26 Tafeln hinzugefügt waren, so daß das Musikalienheft nun unter dem Titel erschien: »Exempel nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen mit sechs neuen Clavier-Stücken vermehrt«. Möglich, daß Bach diese sechs kleinen Stücke schon bald nach Abschluß des Geschäfts »obenein« (d. h. als Zugabe) geliefert hat, und daß sie Schwickert sofort

1) Wenn in den beiden Briefen von 27 Kupferplatten die Rede ist, so ist die Tafel in Quart mitgezählt, die dem ersten Textband beigegeben ist.

stechen ließ und die so vermehrten »Exempel« schon der zweiten Auflage des ersten Teils beigab[1]). Möglich aber auch, daß sie Bach erst später mit den Textzusätzen lieferte. Hat er doch auch noch 1786 den andern Wunsch Schwickert's erfüllt und ihm ein paar Klaviersonaten in Verlag gegeben!

Unter den in beiden Briefen erwähnten »17 Sinfonien« kann natürlich nichts andres gemeint sein als 17 Exemplare der vier Orchestersinfonien Bach's, die zur Ostermesse 1780 in Schwickert's Verlag erschienen waren. Bei den Verhandlungen über dieses Verlagsgeschäft wird Schwickert den Wunsch geäußert haben, auch das berühmte theoretische Werk Bach's in seinen Verlag zu bringen. Daher war in ihrem Briefwechsel schon vor dem April 1780 von dem Werke die Rede gewesen.

Leipzig. **Gustav Wustmann.**

Musikalisches vom XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongreſs in Wien.

Das zunehmende Interesse der Ethnologen an der musikalischen Kultur der nichteuropäischen Völker zeigte sich auch in den Kongreß-Verhandlungen, zu denen sich zahlreiche Amerikaforscher vom 9.—14. September in Wien zusammenfanden. Vielfach und in oft überraschenden Zusammenhängen kamen Tatsachen zur Sprache, die in das Gebiet der Musikwissenschaft fallen. Besonders aber mußte es auffallen, daß die beiden einzigen Vorträge, deren Thema nicht speziell amerikanistisch, sondern allgemeiner war, sich mit der phonographischen Technik und Methode beschäftigten. So wird ein kurzer Bericht über die auf dem Kongreß berührten musikwissenschaftlichen Fragen auch an dieser Stelle vielleicht nicht deplaciert erscheinen.

Prof. Dr. Capitan (Paris — „*L'omichicahuatzli mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule*") legte einen in Langerie Haute aufgefundenen Knochen mit parallelen, zur Längsachse senkrechten Kerben vor, der vermutlich als Lärminstrument gedient hat. Zu dieser Annahme führt seine auffallende Ähnlichkeit mit ebenso eingekerbten Knochen — gewöhnlich Menschenknochen —, mit denen die alten Mexikaner bei gewissen Zeremonien ein rasselndes Geräusch erzeugten, indem sie mit einer Muschelschale rasch über die Einschnitte hinwegfuhren. Dasselbe Instrument, ein mit einem Schulterblattknochen geriebenes Rasselbrett, findet sich noch heute bei den Pueblo-Indianern Neumexikos. Ob die Parallele durch vorgeschichtliche Wanderungen oder durch analoge, aber voneinander unabhängige Entwicklungen zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben. Letzteres wäre meines Erachtens bei einem so einfachen Objekt, wie dem Kerbknochen, gar nicht so unwahrscheinlich, um so mehr als diese primitive Sirene ursprünglich (oder auch gleichzeitig) anderen praktischen Zwecken gedient haben mag.

Das Studium von Tonpfeifen aus dem alten Peru, Mexiko und Costarica hatte Wead[2]) auf die Idee gebracht, daß die Fingerlöcher dieser und vieler anderer Blasinstrumente so angebracht worden wären, daß sie das Auge, nicht so, daß die resultierenden Töne das Ohr erfreuen möchten. Dr. George Grant MacCurdy (New

1) Das Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek wenigstens, das aus dem Besitz Kittel's in Erfurt stammt, besteht aus dem ersten Teil in zweiter, dem zweiten Teil in erster Auflage und trotzdem den um die *Sonatine nuove* vermehrten »Exempeln«.

2) Charles K. Wead, *Contributions to the History of Musical Scales.* Smiths. Inst. Rep. 1900.

Haven, Conn. — „*The Alligator in the ancient Art of Chiriqui*") [1]) zeigte im Lichtbild eine Anzahl kunstvoll geformter alter Tonpfeifen aus der Republik Panama, die dreitönige Leitern nach dem Schema *c-es-f* oder (seltener) *c-d-e* geben. Die erstere in primitiven, stufenarmen Gesängen überaus häufige nicht-diatonische Tonfolge, die vielleicht ein Fragment oder eine Vorstufe einer fünfstufigen Leiter darstellt, läßt daran denken, daß die Ästhetik des Auges vielleicht nicht die einzige Intention des antiken Plastikers war, vielmehr auch akustische Erfahrung (und Einfachheit der Handhabung des Instruments) die Verteilung der Fingerlöcher beeinflußt haben mag. Genauere Untersuchungen werden zeigen müssen, ob das Wead'sche Prinzip uneingeschränkt gelten mag.

Daß die Panpfeife in Amerika schon vor Kolumbus geblasen wurde, zeigen neuerlich einige seltene Tonfiguren, die Marshall H. Saville (New-York — „*Archeological Researches on the Coast of Esmeraldas, Ecquador*") ausgegraben hat. In Ecquador, woher diese Funde stammen, und in Peru hat das Instrument eine hohe und eigentümliche Entwicklung durchgemacht. Bei brasilianischen Indianern fand Alberto Frič (Prag — »Völkerwanderungen, Ethnographie und Geschichte der Conquista in Südbrasilien«) einen eigentümlichen Gebrauch, der für die Entwicklungsgeschichte der Panpfeife jedenfalls bedeutsam ist: die einzelnen Rohre werden nicht ein für allemal durch Ligaturen vereinigt, vielmehr für jede Melodie in besonderer Anordnung ad hoc zusammengefügt. Obwohl das Instrument daher äußerlich einen weniger vollkommenen Eindruck macht, als die schöngearbeiteten Exemplare aus dem heutigen Peru und Ecquador, so darf man es, glaube ich, doch nicht ohne weiteres für primitiver halten. Der Mensch pflegt im allgemeinen Unvollkommenheiten seines materiellen Kulturbesitzes durch persönliche Geschicklichkeit zu kompensieren, ehe es ihm gelingt, die Technik der Handhabung durch die Technik der Herstellung seiner Werkzeuge zu entlasten. So folgt das Flageolett mit Mundstück dem schwer anzublasenden offenen Rohr, die Flöte mit Löchern der Panpfeife und der Klappenmechanismus dem Fingerverschluß. Genau so, wie die Brasilindianer ihre Panpfeifen dem Spieler mundgerecht machen, bereiten die Japaner ihr Koto für verschiedene Melodien durch besondere Stimmweisen vor.[2]) Zudem fand Frič neben den Panpfeifen sehr sorgfältig gearbeitete, schön ornamentierte Flöten im Gebrauch.

Wie die Panpfeife ist auch das primitivste Saiteninstrument, der Musikbogen, über die ganze Erde verbreitet. Mit dem patagonischen Musikbogen beschäftigt sich besonders eingehend eine Arbeit von Dr. Lehmann-Nitsche, die in der von P. W. Schmidt herausgegebenen ethnologischen Zeitschrift »Anthropos« (Bd. III, 1908, Heft 5/6) gerade zum Kongreß erschienen ist (»Patagonische Gesänge und Musikbogen«; anschließend daran veröffentlicht Erich Fischer seine musikwissenschaftliche Bearbeitung von Lehmann-Nitsche's patagonischen Phonogrammen). Der wissenschaftliche Streit, ob der Musikbogen in Amerika autochthon oder aus Afrika importiert ist, ist noch nicht endgültig beigelegt. Speziell im alten Mexiko ist der Musikbogen bisher nicht einwandfrei nachgewiesen: dagegen fand Dr. K. Th. Preuß (Berlin — »Das Fest des Weines bei den Cora-Indianern der mexikanischen Sierra Madre Occidental«) bei den Nachkommen der alten Mexikaner einen mit zwei Stäbchen geschlagenen Bogen. Der bewundernswerten Geduld dieses Forschers ist es gelungen, eine ungewöhnlich große Zahl von Gesängen bei den Cora, Huichol und Mexikanos zu sammeln[3]). Während sich in den Texten die religiöse und mythologische Tradition in ursprünglicher Reinheit erhalten hat, zeigen die — phonographisch fixierten — Melodien schon deutliche Spuren europäischer Beeinflussung.

Vollständig europäisiert ist leider auch die Musik der Westgrönländer, die Dr.

---

1) Der Vortrag beschäftigte sich nicht mit dem hier angeregten Problem.

2) cf. Sammelb. IMG. IV. S. 23.

3) Vgl. die Berichte im Globus XCIII, Zeitschr. f. Ethnol. 38, 955, 1906; 582, 1908, Zeitschr. d. Ges. f. Erdkunde 1908, Arch. f. Relig. Wiss. Bd. IX.

Rudolf Trebitsch (Wien — »Ethnographisches aus Westgrönland«) mit dem Wiener Archivphonographen besucht hat. Sowohl ein Sololied »über schlimme Mädchen«, als ein Chor, die der Vortragende vorführte, sind von Geige und Ziehharmonika (!) begleitet; das Phonogramm einer Tanzmelodie auf der Ziehharmonika allein hätte ebensogut einer europäischen Dorfschenke entstammen können. Nur das den Chor einleitende Solo des Vorsängers erinnerte von ferne an Melodiebildungen, wie wir sie von Eskimos und nordamerikanischen Indianern kennen. Die rhythmische Begleitung mußte der Sänger mit den Händen schlagen, da eine Trommel, das einzige urtümliche Instrument, das sich noch erhalten haben soll, nicht aufzutreiben war. Dagegen konnte Dr. William Thalbitzer (Kopenhagen — »Demonstration von Lichtbildern der heidnischen Kultur der Ostgrönländer nebst Erläuterungen«) noch einen ost grönländischen Sänger zeigen, der eine flache, tamburinartige Trommel schlägt.

Auf ein neues phonographisches Verfahren von angeblich hoher Vollkommenheit machte Dr. C. V. Hartmann (Stockholm — „*The Photographon, an instrument which will replace the grammophon*“) aufmerksam. Man erinnert sich vielleicht noch eines Skandals, der vor einigen Jahren in Berlin eine heftige Preßpolemik heraufbeschwor: es handelte sich um den »Photophonographen« des Prager Ingenieurs Czervenka. Das Prinzip des Apparates war dieses: die Schallschwingungen wurden auf eine Membran übertragen, an der ein kleines Spiegelchen befestigt war; ein von diesem reflektierter Lichtstrahl zeichnete auf einer rotierenden Bromsilberplatte eine Schallkurve. Soweit war das Verfahren ausführbar, wenn auch nicht ganz neu. Von dem photographischen Negativ ließ sich aber keine akustisch reproduzierbare Schallplatte herstellen. Diese Schwierigkeit, die Czervenka durch eine grobe Täuschung des Publikums zu verschleiern suchte, scheint nun ein junger schwedischer Ingenieur glücklich überwunden zu haben. Das Aufnahmeverfahren beim »Photographon« unterscheidet sich von dem eben geschilderten nur dadurch, daß das Spiegelchen an einer Telephonplatte angebracht ist, so daß die Platte wie bei dem Poulsen'schen Telegraphon auch aus der Entfernung besprochen werden kann. Durch Verlängerung des als Hebelarm wirkenden Lichtstrahls können die Exkursionen sehr groß und damit das Phonogramm sehr laut gemacht werden. Befehle und Signale, die mit dem Apparat gegeben werden, sollen mehrere Kilometer weit hörbar sein. Hoffentlich dringen die Klänge des Photographons auch bald bis nach Deutschland!

Dr. Richard Wallaschek (Wien) sprach sich »über den Wert phonographischer Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker« ziemlich geringschätzig aus. Wer, ohne durch jahre- oder wenigstens monatelanges Studium im Lande selbst mit der (musikalischen) Kultur eines Volkes vertraut zu sein, Phonogramme aufnimmt, der riskiere, uncharakteristisches und darum wissenschaftlich wertloses Material zu sammeln. Das Phonogramm sei einer Momentphotographie vergleichbar, die niemals das Charakteristische einer Persönlichkeit wiedergebe. Erst recht auf dem Holzwege sei derjenige, der durch mühselige Messungen von Schwingungszahlen — die dann lange Tabellen füllen, die niemand liest — das Tonsystem des betr. Volkes zu ermitteln suche und daraus Schlüsse auf psychologische Grundlagen ziehe, die von den unseren völlig verschieden sind. Einen Hindu, der in London europäische Musik studierte und die Unterschiede unseres Tonsystems vom indischen feststellen wollte, hat Vortragender angewiesen, sich zunächst mit europäischer Musiktheorie zu beschäftigen; der Hindu aber, der die empirische der deduktiven Methode vorzog, ließ Berufssänger u. a. in den Phonographen singen, maß die Töne, fand die pythagoreische Terz, die chinesische Oktav (?), die malaiische (?) Quarte usf. und erklärte schließlich die europäische Leiter für das Komplizierteste, was er sich vorstellen könne. Diese Geschichte lehre, daß Intonationsschwankungen für die Tonmessung eine so bedeutende Fehlerquelle bilden, daß von jedem Gesang 12—14 Aufnahmen gemacht werden müßten, um einigermaßen gesicherte Messungsresultate zu bekommen.

Referent hat absichtlich die Schärfen der Wallaschek'schen Ausführungen ungemildert herausgestellt, da sie allein das Neue und das enthalten, was die Methode der modernen vergleichenden Musikwissenschaft — mit oder ohne Absicht des Vortragenden — diskreditieren könnte.

Forschungsreisende, die sich mit einem Phonographen versehen, in der Erkenntnis, daß dieses Instrument kaum minder wichtig ist, als die Kamera, pflegen sich außer über die Aufnahmetechnik auch über die Punkte zu informieren, die für die wissenschaftliche Phonographie beachtenswert sind. Wer europäische Vorurteile zu Hause läßt — was den Unmusikalischen meist leichter fällt, als den Musikalischen — und das Vertrauen der Eingeborenen gewinnt — eine Vorbedingung für jede erfolgreiche Außenarbeit —, kann auch bei beschränkter Zeit mit leichter Mühe ausgezeichnete Phonogramme sammeln. Wenn sich der Anthropolog oder Ethnolog erst jahrelang im Lande umsehen wollte, so möchte, ehe er Körpermessungen oder Momentaufnahmen macht, mancher Stamm ausgestorben, manche Zeremonie außer Gebrauch gekommen sein; und wenn der Linguist, ehe er ein fremdes Idiom aufzuzeichnen beginnt, warten wollte, bis die praktische Beherrschung der Sprache ihm deren grammatikalische Struktur offenbart, so könnte komparative Philologie nur von einigen wenigen frischen Greisen betrieben werden.

Bei Tonmessungen an phonographierten Gesängen — denen womöglich solche an Instrumenten und Instrumentalaufnahmen parallel gehen sollten — wird man sich natürlich zunächst vergewissern, ob die Intonation genügend konstant ist. Dies kann man meist schon an einem einzigen Phonogramm, zumal da primitive Lieder häufig aus einer endlosen Wiederholung eines kurzen Motivs bestehen. Aus vorsichtig — unter Berücksichtigung der mittleren Variation usw. — berechneten Werten wird man dann auch auf die Intentionen des Sängers schließen dürfen und, wenn diese von den unseren regelmäßig und bedeutend genug abweichen, sich nach einer psychologischen Erklärung umsehen müssen. So mögen trockene Zahlentabellen — wissenschaftliche Untersuchungen pflegen ja nicht in erster Linie zum Amusement eines Laienpublikums angestellt zu werden — auf neue Erkenntnisse oder wenigstens auf neue Probleme hinführen. Und dieses: dem Sammler und Beobachter zweckmäßige Fragestellungen mit auf den Weg zu geben, erscheint heute noch als die dringendste Aufgabe der musikalischen Ethnologie, da es gilt, leichtvergängliches Material zu sammeln, dessen endgültige Beurteilung kommenden Forschergenerationen bleiben mag.

Zwei Tage vor dem Vortrage Dr. Wallaschek's empfing das Phonogramm-Archiv der k. k. Akademie der Wissenschaft in seinen schönen Räumen den offiziellen Besuch der Kongreßteilnehmer.

z. Z. Wien. **E. M. v. Hornbostel.**

Über A. Schweitzer's J. S. Bach[1].

Dieses Werk über Bach ist wohl berufen, längere Zeit die Auffassung Bach's nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland wenn auch nicht gerade zu bestimmen, so doch ganz entschieden auf sie einzuwirken. Damit möge gleich gesagt sein, daß wir dem Schweitzer'schen Bach eine ganz besondere Bedeutung zuschreiben und weit davon entfernt sind, seinen Wert irgendwie zu verkennen. Um so nötiger erscheint es aber, des näheren zu untersuchen, inwieweit dem Werke ein Recht zukommen mag, in der angegebenen Weise bestimmend zu gelten. Die bis dahin erschienenen Referate sprechen sich zudem in so unzweideutig positivem Sinne aus, daß an und für sich eine Beleuchtung von einem anderen Standpunkt aus eines gewissen Interesses sicher sein darf. Zudem darf man sagen, daß ein Werk, das manches durchaus Neue bringt und trotzdem nur ein lautes Echo im positiven Sinne erregt, ent-

---

[1]) Albert Schweitzer: J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. 8°, XVI u. 844 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907. M. 15.

weder gar nicht so bedeutend sein kann, oder eine Beurteilung erfuhr, ohne daß die Konsequenzen aus seinem innersten Kern gezogen worden wären.

Schweitzer's Bach ist in erster oder einziger Linie ein künstlerisches Buch. Von künstlerischen Prinzipien aus wurde es geschrieben, und von diesen aus will es verstanden und beurteilt sein. Der es schrieb, ist aber in wissenschaftlichen Disziplinen so streng aufgewachsen, daß er genau genug weiß, wieviel Wissenschaft zur Erklärung eines Mannes wie Bach gehört. Deshalb ist auch der ganze wissenschaftliche Apparat, der zur Erkenntnis Bach'schen Wesens errichtet wurde, in Bewegung gesetzt. Man sieht hier im kleinen, wie Bach, dessen Ergründung zu einem guten Teil die moderne Musikwissenschaft gezeitigt hat, wie von selbst ernste Bachfreunde dazu hindrängt, sich mit der Geschichte der Musik in einem weiten Umkreise zu befassen. Obwohl Sch. an Quellenmaterial nichts Neues gibt, hat er das vorhandene Material in einer Selbständigkeit verarbeitet und in einer geradezu meisterhaft klaren Sprache zur Darstellung gebracht, die aufrichtige Bewunderung hervorruft. Wir haben in unserer Wissenschaft ganz wenige Leute, die fremdes Material mit einer derartigen Sicherheit zu verarbeiten und mit einer solchen Beherrschung zur Darstellung zu bringen wissen. Talente vom Schlage Arrey von Dommer's sind selten. Erinnert sei bsplsw. einzig an Sch.'s Behandlung des Kapitels: Bach und der Leipziger Rat. Spitta ist hier mit seiner wohl etwas matten Darstellung durchaus nicht durchgedrungen, man findet den Beweis nicht nur in den Biographien und Aufsätzen über Bach von untergeordneten Schriftstellern, sondern auch in der Bachschrift P. Wolfrum's (1906), dem das vollständig gleiche Material zur Begutachtung der Sachlage zur Verfügung stand wie Schweitzer. Wie gänzlich verschieden die Darstellung! Auf der einen Seite ein Gelehrter, der historisch, objektiv denken und fühlen kann, dem trockene Dokumente eine beredte Sprache reden, und der auch zwischen den Zeilen zu lesen vermag, auf der anderen Seite ein Künstler, der von seinem modern subjektiven Standpunkt aus eine Sachlage beurteilt, die einzig von der betreffenden Zeit aus betrachtet werden kann und mit stolzen, aber etwas billigen Worten einseitig für Bach Partei nimmt, der heute natürlich ein sehr leichtes Spiel hat. Da und dort geht selbst ein Schweitzer in seiner Objektivität zu weit, so in dem Verhältnis Bach's zu Scheibe. Wer den Auszug aus Scheibe's Gegenkritik bei Sch. (S. 167) liest, erhält den Eindruck, daß sich Bach in dieser Affäre, wenigstens nach unseren Begriffen, menschlich allzu klein benommen habe. Wie Bach die unfähige Rechtfertigungskritik eines musikalischen Dilettanten (Birnbaum) seinen Freunden und Bekannten austeilt, gibt ein Bild, als ob man einen ganz gewöhnlichen Schauspieler vor sich hätte, der eine bezahlte günstige Kritik seinen Kollegen vorhält, um den Eindruck ungünstiger, unabhängiger Kritiken totzuschlagen. Ganz diesen Eindruck erhielt wenigstens ich aus Sch.'s Darstellung. Wenn auch Bach's äußeres Leben und sein äußerer Charakter etwas Kleinbürgerliches an sich haben, so muß man sich doch auch hier auf die Verhältnisse genau besinnen, die uns scheinbar mehr als kleinliche Vorkommnisse in richtigem Lichte erscheinen lassen. Man bedenke, was es damals hieß, wenn der erste Musiker der Stadt in einer Zeitschrift mit derart wissenschaftlichem Anstrich so angegriffen wurde wie Bach von Scheibe. Der »Kritische Musicus« war keine Zeitschrift vom Range unserer Musikzeitungen, sondern ein Organ, das gerade bei den maßgebenden Kreisen der Stadt ein wichtiges Wort sprach. Zugleich war diese Kritik Scheibe's die einzige öffentliche kritische Äußerung, wurde also nicht, wie es heute der Fall ist, durch ein anderes, günstigeres Urteil in ihrer Beweiskraft nivelliert. Daß in einer Kleinstadt wie dem damaligen Leipzig auf diese Kritik — sie mochte an und für sich berechtigt sein oder nicht, das tut gar nichts zur Sache; sie war ein Schlag gegen den ersten Musiker der Stadt, der sich, da er als Kantor nicht gerade glänzende Resultate erzielte, um so mehr in seiner Eigenschaft als Komponist sicher fühlen mußte — etwas erfolgen mußte, erscheint als eine Art künstlerischer Existenzfrage für Bach. Er mußte nach einer Gelegenheit zur Rechtfertigung suchen, und in der Not, wenn man sich so ausdrücken darf, frißt der Teufel Fliegen. Da mochte Bach auch Birnbaum's Replik willkommen sein, und daß er für ihre Verbreitung sorgte, ist nichts als die logische Fortsetzung des Vorangegangenen. Denkt man über die ganze Sachlage nach, so er-

scheint Bach's Verhalten in dieser Angelegenheit auch im heutigen Sinne menschlich durchaus verständlich. Aus der Sch.'schen über Bach gegebenen Charakteristik seien noch an die Ansicht, daß Bach sich seiner Bedeutung nicht bewußt war (S. 152 f.), einige kritische Bemerkungen geknüpft. Wer diese Stellen bei Sch. liest, erhält überhaupt den Eindruck, als verliere der Verfasser hier seine im übrigen sehr wohltuende Ruhe und als gelange er in ein etwas unkritisches Begeisterungsfieber. Da kann man lesen (152):

»Bach reflektierte auch nicht darüber, ob die Thomaner seine Werke aufführen könnten und ob die Leute in der Kirche sie begriffen . . . . . Sie (seine Kunst) hatte mit der Welt und nichts mit dem Erfolg in der Welt zu tun. Sie war Selbstzweck . . . . Für ihn verhallen die Klänge nicht, sondern steigen als unaussprechliches Loben zu Gott empor.«

Darüber zu streiten, ob Bach sich seines immensen Künstlertums bewußt war oder nicht, ist an und für sich müßig. Das darf aber gesagt werden, daß Bach wohl der einzige große Mann wäre, bei dem das letztere zutreffen würde. Sch. stellt Bach gern mit Kant zusammen; kaum einer war sich seiner Stellung und seiner immensen Verantwortung der Welt gegenüber bewußter wie Kant, was wir glücklicherweise wissen. Wenn nun Bach in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens seine wichtigsten Werke einer Revision unterzog, oder es im Sinne hatte, dann darf man auch bestimmt annehmen, daß er über sein Leben hinaus dachte. Bach selbst schloß ja mit früherer Tonkunst hinreichend Bekanntschaft, um zu wissen, daß die Gegenwart nicht das letzte Wort über einen Meister spricht. Also wird er die Revision auch im Gedenken an die Zukunft unternommen haben. Wenn die Bach'sche Zeit einem Telemann Ewigkeitswert beimaß, da mußte auch Bach während seines langen Lebens dahinter gekommen sein, daß er wohl einen Vergleich mit diesem Komponisten aushalten könne. Daß Bach bei Komposition seiner Werke an die ausführenden Organe dachte, d. h. sie in Rücksicht zog, scheint mir so naheliegend wie etwas zu sein. Wie kann man von einem Meister, dem es so sehr um eine Besserung seiner ausführenden Kräfte zu tun war (ich denke an die Eingaben Bach's an den Rat bezüglich einer wohlorganisierten Kirchenmusik), behaupten, daß er nicht darüber reflektierte, ob die Thomaner seine Werke ausführen konnten. Möglichste Vollkommenheit in der Ausführung schwebt jedem Komponisten vor, und er würde sich selbst wie auch seinem Gott einen schlechten Dienst erweisen, käme es ihm nicht darauf an, ob seine Werke gut oder schlecht aufgeführt würden. Die Kunst als Selbstzweck halte ich für ganz unbachisch. Jeder wirklich große Künstler weiß, wozu er seine große Gottesgabe empfangen hat. Sicherlich »Gott allein zur Ehre« (das *S. D. G.* derart für Bach auszumünzen, scheint mir nicht angängig; andere Komponisten, auch Haydn, taten dies ebenfalls aus echter Frömmigkeit), aber den Menschen derart zur Erbauung und Läuterung, daß sie für das *gloria in excelsis deo* empfänglich werden. Und da kann man doch nicht von einem Selbstzweck der Kunst reden, sei es in diesem oder jenem Sinn. Das ist Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts.

Doch dies nur nebenbei; da wir aber so wenig von Bach's Leben wissen, so darf man sich doch über das Wenige seine Gedanken machen. An dieser Stelle sei auch jener Forkel'sche Ausspruch von den »Dresdener Liederchen«, den auch Sch. (S. 153) zitiert, mit einer kritischen Bemerkung versehen. Ich halte ihn für unecht, weil er gar nicht auf die damaligen Opernverhältnisse, zumal auf die Opern Hasse's in Dresden passen will. Mit »Liederchen« hatte es die Oper damals nicht zu tun, sei es in wirklichem oder übertragenem Sinn. Dann wäre auch die ganze Arienmusik, wie sie in der Kirchenmusik vertreten war und wie sie Bach von anderen Komponisten abschrieb und in der Kirche aufführte, »Liederchen«musik gewesen. Forkel scheint hier aus seiner Zeit geurteilt zu haben, die in der Oper reichlich den Liedgesang pflegte. Man braucht von der italienischen Oper zu Bach's Leipziger Zeit gar nicht hoch zu denken, aber an »Liederchen«, wie sie Bach in seinen burlesken Kantaten »aus dem Ärmel schüttelte« (s. Sch.), wird kein einziger Mensch erinnert.

In dieser Art wären manche Bemerkungen zu machen, das Gute und teilweise gute Neue überwiegt in diesem Teile weitaus etwaige Einwände. Erinnert sei einzig

noch an den Standpunkt des Verfassers, daß Bach der erste gewesen sei, der das Choralvorspiel nicht nur aus der Musik, sondern auch aus dem Text entstehen lasse (S. 44). Das kommt mir gerade so vor, wie wenn Wagnerschriftsteller behaupten, Wagner habe das Leitmotiv rein aus sich erfunden. Sicherlich verfuhren die vorbachschen Komponisten in erster Linie nach rein musikalischen Prinzipien, aber es ist nicht schwer, eine ganz hübsche Anzahl von echt poetischen Choralvorspielen zusammenzustellen. An diese knüpfte Bach an und schuf auf Grund dieses Systems seine eigenartigen Schöpfungen.

Überaus fein und wohl auch richtig sind die Bemerkungen über Bach's Schaffen. »Alles deutet darauf hin, daß Bach nicht leicht, sondern langsam und schwer erfand« (S. 195). Sch. bringt diese Erscheinung in Verbindung mit der Art von Bach's charakteristischer Thematik. Das setzt Bach in direkte Verbindung mit Beethoven, sowenig Sch. von einem Zusammenstellen dieser beiden Musiker etwas wissen will. Von Beethoven wissen wir, wie lange er oft an seinen Themen modelte, bis sie den gewollten Ausdruck hatten; bei Bach ist dies nach dem Gesagten anzunehmen. Sch. würde diese Übereinstimmung allerdings auf verschiedene Art erklären; Beethoven wäre es um den sprechendsten, Bach um den im malerischen Sinne charakteristischsten Ausdruck zu tun.

Wo man in diesen allgemeinen Kapiteln lesen mag, man findet überall Bemerkungen und die Ansichten eines außerordentlich gescheiten Mannes, der mit einer Gewandheit und Schärfe das Material verwertet und oft mit einer Logik kombiniert, wie sie in keiner Wissenschaft alltäglich sind. Daß man auf der Hut sein muß, der oft bestrickenden und überaus sicheren Sprache des Verfassers sich nicht auszuliefern, dafür könnten noch ziemlich viele Beispiele gegeben werden. Erinnert sei nur noch an Sch.'s ganz apodiktische Forderung, in der Kirche als Begleitinstrument nur die Orgel zu verwenden, da kein Beweis vorhanden sei, daß Bach das Cembalo verwendet habe (S. 808 f.). Daß von den erhaltenen Stimmen die Continuostimme einen Ton tiefer transponiert, also für die Orgel bestimmt ist, kann doch nicht als Beweis gelten. Außer der Orgelstimme existierte doch auch, und zwar in erster Linie, die Partitur oder die Direktionsstimme, die für Bach selbst, der jedenfalls am Cembalo saß, bestimmt war. Wenn Bach es durchgedrückt hat, daß gleich in seiner ersten Leipziger Zeit, als er noch gar nicht angestellt war, die Cembali in den beiden Kirchen repariert wurden, so heißt das doch nichts anderes, als daß er die Instandsetzung des Cembalos für eine der wichtigsten, weil ersten Fragen ansah. Ungemein kühn ist die Hypothese Sch.'s, daß das Cembalo zu den Proben gedient haben könne. Als ob hierzu der Rat jahraus, jahrein ansehnliche Gelder bewilligt hätte! Oder, sagt Sch., Bach hätte die Bässe darauf mit ausführen, vielleicht sogar die Harmonien mit angeben lassen. Ja mit welcher Stimme denn? Etwa mit einer Violonstimme? Diese enthält aber keine Bezifferung, und daß Bach jemand an das Klavier hätte setzen lassen, der mit der linken Hand einzig die Bässe getrommelt hätte, das ist doch etwas Unerhörtes. Vor allem, wozu die sehr kostspieligen Instrumente, wenn sie nicht etwas sehr Notwendiges gewesen sind. Wie sich Sch. z. B. mit der Matthäuspassion, wo eine mit »*pro Cembalo*« bezeichnete Continuostimme vorhanden ist, abfinden will, gesteht er uns nirgends. Von der Musik selbst sei ganz abgesehen. Daß man sich vor allem Bach'sche Rezitative ohne ein Klavierinstrument kaum denken kann, bekümmert Sch. nicht. Er bringt an anderen Stellen seines Buches Vortreffliches über den Unterschied von Klavier- und Orgelstil vor, ist sich bewußt, daß die Orgel keine Akzente geben kann, dort, wo aber — und besonders auch für das Zusammenspiel — Akzente am notwendigsten sind, will er das akzentloseste Instrument allein benutzt wissen. Man darf über diese Fragen nicht hinweggehen, denn Sch. tritt gerade auch hier mit einer derartigen Sicherheit auf, daß es nicht verwundern sollte, wenn die Meisten sich von ihm überzeugen oder doch beeinflussen ließen.

Dies alles betrifft Fragen, die den Kern des Werkes nicht berühren, so wenig man sie bei einem Buch, das wie keines über Bach in derart weite Kreise dringen wird, übersehen darf. Das im eigentlichen Sinn Originale des Werkes ist aber in dem der Kunst Bach's gewidmeten Buche zu suchen, in Sch.'s Ästhetik der Bach-

schen Kunst. Und zwar handelt es sich um eigentlichste Musikerästhetik, ein Grund mehr, diesem Buch seine volle Beachtung zu schenken. Daß Sch. praktische Ästhetik treibt, ist um so anerkennenswerter, als er, von philosophischen Disziplinen herkommend, von der üblichen Musikästhetik gar nichts wissen will, und, wie man zwischen den Zeilen lesen kann, der Meinung ist, diese Ästhetiker könnten ihre Zeit der Kunst nützlicheren Dingen widmen.

Daß Schweitzer dem »malerischen« Element in Bach's Kunstschaffen in systematischer Form zu seinem Rechte verholfen hat, ist ein Fortschritt gegenüber dem Spitta'schen Werke, der von jedermann aufs wärmste anerkannt werden muß. Sch. ist auch weiter gegangen und hat versucht, die Bach'sche Sprache in ein System zu bringen, von ihr ein Lexikon anzulegen. Es lag dies nahe, denn viele »Ausdrücke« wiederholen sich bei Bach ähnlich wie in der Wortsprache. Sch. erklärt es auch für die höchste Leistung eines Meisters, wenn es ihm gelingt, seine Sprache voll und ganz auszubilden. Kein Musiker scheint ihm es hierin zu einer solchen Vollkommenheit gebracht zu haben wie Bach, worüber sich vorläufig gar nicht streiten läßt, da andere Meister der Untersuchungen, wie sie etwa Sch. an Bach vornahm, erst harren. Daß Bach zuerst an die Reihe kam, und zwar von französischer Seite, erscheint sehr natürlich, da erstens das malerische Element sich am stärksten aufdrängt und Franzosen für das »*Pittoresque*« einen national geschärften Blick besitzen. In dieser Beziehung bei den Franzosen in die Schule zu gehen, steht uns sehr wohl an. Daß Bach eine ziemlich ausgebildete »Sprache« schon vorfand, wird von Sch. weder betont noch ausgeführt, aber dies verschlägt zuletzt nicht allzuviel, da es als sicher gelten kann, daß keiner der damaligen deutschen Musiker Bach in der Handhabung der musikalischen Sprache gleichkommt. Es hieße in letzter Instanz Bach schlecht verstehen, wenn man annimmt, er habe in erster Linie nur übernommen; die Hauptarbeit mußte auch für ihn darin bestehen, nach Erlernung des Überkommenen dieses in seinem Sinn zu verwenden, es mithin auch weiterzubilden. Berührt sich Bach in der Schilderung häufig vorkommender Bilder sehr stark mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen, so läßt sich denn doch beobachten, daß er oft musikalisch überaus kühne, noch nicht dagewesene Bilder wagt, weil bei ihm das malerische Sehen von Naturanlage sehr stark vorhanden war. Es wird zu den Untersuchungen der Zukunft gehören, wie stark und in welcher Art Bach das vorhandene malerische Darstellungsmaterial verwertet, bereichert, verdeutlicht und verfeinert hat. Den Grund hierzu hat nicht Sch.'s, sondern Pirro's Bach geliefert.

Wie schon angedeutet, liegt es am malerischen Element selbst, daß es sich stark aufdrängt und zwar eben unserm am genauesten kontrollierenden Organ, dem Auge. Es läßt sich nun beweisen, daß Sch. seine Untersuchungen zu einem großen Teil gerade mit dem Auge gemacht hat, wobei die Kontrolle des inneren Hörens oft in geradezu erschreckender Weise fehlt. Zu erklären ist dies folgendermaßen: Es gibt viele Stücke von Bach (nachher sollen Beispiele gegeben werden), in denen das malerische Element nur ganz beiläufig auftritt, nur einen kleinen Zug des Ganzen bildet, und in diesem Sinne sogar nebensächlich ist. Sch., der bei Bach über das Malerische nicht hinauskommt und selbst — unfreiwillig — gesteht, mit dem übrigen Bach ästhetisch gar nichts anfangen zu können, sieht nun in solchen Stücken einzig und allein das ganz nebensächlich Malerische, geht von ihm allein aus und baut hierauf seine Schlüsse für das ganze Stück; alles andere sieht er gar nicht, will es auch nicht sehen, weil es ihm gar nicht in sein System paßt. Ich gebe hierzu ein Beispiel aus den Choralvorspielen, auf deren Erkenntnis Sch. sich sehr viel zugute tut und überhaupt auf diese Stücke sein System zu einem guten Teil baut. Eines der schönsten der kleinen Choralvorspiele ist »Herr Gott nun schleuß den Himmel auf« (Sch. S. 455), eine jener Sterbepoesien, wie sie nur Bach geschrieben. In der Textstrophe kommen die Worte: Hab g'nug gelitten, mich müd gestritten«, und in der Musik Baßschritte vor, die teilweise über die Betonung gebunden ( ), etwas Unbestimmtes an sich zu haben scheinen. Das Auge Sch.'s hüpft nun sofort auf diesen Baß, und die angegebenen, von Sch. unterstrichenen Worte geben ihm die Erklärung.

Es seien »unsichere«, »wankende« Schritte, der Text (und demnach auch die Musik) »erzählt von einem Menschen, der seinen Lauf vollendet hat und müden Schrittes zur Pforte der Ewigkeit herantritt«. Diese Erklärung hat aber mit der Musik Bach's gar nichts zu tun. In dem Stück liegt ein stiller Triumph, eine überirdische Freudigkeit, dem Text entsprechend: »Ich hab' vollendet meinen Lauf, deß' sich mein' Seel' sehr freuet.« Man sehe sich vor allem einmal die Harmonien an, fast lauter Stammakkorde in Dur. Und oben liegt der Choral in ausgeführtem zweistimmigen (eine ziemliche Seltenheit) Satz, daß man an zwei Engel denken könnte, die die Melodie dem zuversichtlich Sterbenden zusingen. Auf dem zweiten Manual ergeht sich aber fortwährend eine leicht dahinfließende Passagenfigur, als ob dem Sterbenden noch einmal der ganze Lauf seines Lebens in der Erinnerung überkomme; im Schlußakkord auf »selig« löst sie sich akkordisch auf, verschwebt. Ein einziges Mal deutet Bach an, daß dem Sterbenden der Abschied vom Leben doch nicht so leicht wird, bei den Worten: »Laß fahren, was auf Erden«, und dies mit der einzigen chromatischen Note (*b*) in der zweiten Oberstimme. Sch. sieht von dem ganzen Stück nichts als den Baß, und diesen nicht einmal recht. Denn die Bindung, die dem Baß das Wankende geben soll, tritt nur dann auf, wenn der Baß auf einem Ton liegen bleibt, Hätte Bach geschrieben, so wäre etwas überaus langweiliges, murckybaßähnliches entstanden; sobald die Harmonie fortrückt (schon im 2. Takt), wird auch die Bindung sofort aufgehoben, die Baßschritte sind dann so kräftig und sicher fortschreitend, wie man es nur wünschen kann. Von »wankend, unsicher, müde« findet sich in dem Stücke auch nicht die Spur.

Ich habe das Beispiel für viele Dutzend andere gewählt, um das System zu beleuchten, nach dem Sch. arbeitet. Das Stück als ein gesamter Organismus ist ihm völlig gleichgültig; sobald er etwas »Malerisches« entdeckt oder entdeckt zu haben glaubt, ist seine nur für das Malerische bei Bach empfängliche Phantasie sofort gefangen und völlig zufriedengestellt, und das Stück wird in diesem Sinne erklärt. Dadurch kommen die denkbar unmöglichsten Auffassungen zustande, freudige Stücke sind traurig und umgekehrt[1]. Ich halte es fast für unmöglich, daß einem ganz naiven, aber guten Musiker derart starke Fehler passieren können, wie sie bei Sch. Schritt auf Schritt vorkommen. Denn es handelt sich nicht um Zufälligkeiten, sondern um etwas fast regelmäßiges, dadurch hervorgerufen, daß erstens nur das Malerische bei Bach und zweitens das Malerische in einer Unmenge von Fällen falsch erklärt wird. Von Naturanlage ein recht schlechter Hermeneutiker, woran wohl auch eine nicht genügende musikalische Durchbildung, ferner eine oft geradezu frappierende Flüchtigkeit die Schuld tragen (worüber noch zu reden sein wird), interpretiert Sch. sehr oft seine Auffassung in die Musik hinein. Das Böse ist dabei besonders, daß Sch. nicht die geringsten Zweifel an der Richtigkeit seiner Lösungen kommen, sondern mit einer Sicherheit auftritt, als hätte er den Nagel auf den Kopf getroffen. Bevor man aber über einen Meister oder überhaupt etwas zu Gesetzen kommen will, muß man es interpretieren können, und das ist bei Sch. nur in recht geringem Maße der Fall.

Die mangelhafte Interpretation beruht in sehr vielen Fällen auf Flüchtigkeit. Schon das angeführte Beispiel war eine solche, weil weder ein rein musikalisches Mittel als solches erkannt wurde noch Sch. sich fragte, ob die anderen Takte zu seiner Interpretation passen. Mißlich wird diese Flüchtigkeit, wenn auf ihr Gesetze konstruiert werden, wobei Bach oft bitter Unrecht getan wird. Das vielleicht frappanteste Beispiel findet man auf S. 467 in dem Kapitel »Bildliche Themen«. Da wird gesagt, daß oft ein einziges Wort genügt, um die Wogenmotive in Bach's Musik heraufzubeschwören.

1) Vgl. meine Festschrift zum Leipziger Bachfest 1908, wo ganz beiläufig auf eine Anzahl derartiger Vorkommnisse aufmerksam gemacht ist. Ich würde gerne noch mehr Beispiele geben, aber wie man sieht, nimmt die Beweisführung vielen Raum in Anspruch.

Als Schulbeispiel dient das Arioso »Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich« aus der Kreuzesstabkantate. »Für Bach Grund genug, von den Celli das ganze Stück hindurch eine Wellenfigur ausführen zu lassen.« Hier wird Bach in der oberflächlichsten Art Unrecht getan. Nicht nur der erste Satz nimmt auf »Wellen« Bezug, sondern der ganze Text. Jesus vergleicht sein Leben mit einer Schiffahrt, und als es im Text heißt (in der Ausgabe der Bachgesellschaft muß hier die Seite umgewendet werden, was Sch. offenbar nicht getan hat, sonst hätte ihm der Irrtum nicht unterlaufen können): »so tret' ich aus dem Schiff«, hört die Wellenfigur ohne weiteres, ganz plötzlich auf; denn sie hat ausgedient. Das Stück ist so richtig wie es nur sein kann; eine Wellenfigur würde sozusagen von jedem Musiker gewählt worden sein, da man kaum anders komponieren kann, weil das Gleichnis der Schiffahrt im Mittelpunkt des Ganzen steht. Daß ein Gebäude, das auf derartigen »Ungenauigkeiten« aufgebaut ist, wackeln muß, wird kaum verwundern. Ich gebe einmal das zu diesem Fall Bezügliche, damit man sieht, wie unklar oft Sch. über sich und seinen Bach eigentlich ist.

S. 433 heißt es, daß Bach Motive durch das ganze Stück benütze, auch wenn »Ausdrücke, die auf einen anderen Gefühlston gestimmt sind, nachher in der Dichtung auftreten.«

S. 438. Die Tonmalerei »hält an, solange der Zusammenhang, in dem der betreffende Ausdruck vorkam, in Geltung ist, keinen Augenblick länger«.

S. 441 wird Spitta getadelt, weil er annimmt, daß Bach »ein Bild in der Musik auch dann noch beibehalte, wenn es im Text gar nicht mehr vorhanden ist«. »Man könnte Bach keinen größeren Vorwurf machen« usw. (NB. die Erklärung Sch's. des hier gerade in Frage stehenden Kantatensatzes »Brich dem Hungrigen dein Brot« ist ganz verkehrt; ich hätte dieses höchst interessante Beispiel Bach'scher Textauffassung gern ausgeführt, doch nimmt dies zu viel Raum in Anspruch).

S. 467 »Sehr oft genügt ein einziges Wort« usw. »Für Bach Grund genug« ein Motiv »das ganze Stück hindurch« beizubehalten.

S. 621. »Dieses Beispiel (betrifft Kantate Nr. 107, Baßarie) zeigt, wie Bach, wenn er durch ein Bild gereizet und gelocket wird, dieser Versuchung erliegt und sich dann um die allgemeine Stimmung der Dichtung, die er in der Musik ausdrücken sollte, wenig mehr kümmert«. (Auch hier interpretiert Sch. falsch, wobei es mir sehr charakteristisch erscheint, daß ein Bachschriftsteller ein beigeschriebenes »*Vivace*« nicht für den einzelnen Fall zu deuten weiß.)

Also jedesmal wieder etwas anderes! Selbst eine für jeden Fall andere Interpretierung hilft über die Widersprüche nicht hinweg.

Sehen wir von all' dem ab, so wird sich als wichtigste Frage die erheben, ob Sch. im allgemeinen dem malerischen Element bei Bach eine annähernd richtige Stellung einräumt. Ein auf den ersten Blick scheinbarer Widerspruch in Sch.'s Darlegungen kann hier gute Dienste leisten. S. 426 wird ausgeführt, daß bei der Harmonisation von Choralsätzen für Bach rein dichterische Gründe maßgebend seien, diese »vom Standpunkt der reinen Musik vollständig rätselhaft« ist. S. 436 wird Bach insofern als Antipode Wagner's hingestellt, als die Bach'schen Modulationen »rein musikalischer Art« seien, in dem Sinn, daß »sie in der musikalischen Selbstentfaltung des Themas auftreten müssen«. Hier löst sich der Widerspruch insofern, als es sich im ersten Fall um Choralmelodien, im zweiten um von Bach selbst gebildete Themen handelt. Aber woher resultieren bei Bach die Verschiedenheiten, warum ist er bei verschiedenen musikalischen Arbeiten ein derart anderer, daß, um ganz bei Sch.'s Ästhetik zu bleiben, das eine Mal Wagner mit Bach übereinstimmt, das andere Mal dessen Antipode ist? Die Antwort hierauf gibt das Sch.'che Buch als Ganzes. Dem Gefühlsmusiker Bach, um mich drastisch auszudrücken, dem Musiker Bach, der ohne geringste malerische Intentionen schafft, steht Sch. geradezu unpersönlich gegenüber; wo er keine malerischen Absichten bei Bach entdeckt und entdecken kann, hilft er sich entweder mit einer landläufigen Entschuldigung aus, wie S. 313 bei Anlaß der Besprechung des wohltemperierten Klaviers, wo gesagt wird, daß diesem Werk gegenüber »alles ästhetische Erklären notwendig an der Oberfläche« bleibe, oder aber er

wirft sich, wie bei den freien Orgelwerken, mit aller Kraft auf die Form, d. h. auf die Architektonik, als hätte man einen der früheren Formalästhetiker vor sich. Es ist sicher sehr bezeichnend, daß Sch. mit einer so wunderbaren Analyse wie der der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers von H. Kretzschmar (Peters Jahrbuch 1905) nichts anzufangen weiß, sie nicht einmal zitiert. Das ist auch kaum anders möglich, und die Ehrlichkeit Sch.'s schätze ich hoch ein. Eine Analyse, die derart tief in die geheimsten subjektiven Regungen Bach's hineinleuchtet, muß Sch. unverständlich sein, da dies ein Bach ist, wie er ihn nirgends lehrt. S. 294 stößt man zwar urplötzlich auf den Satz: »Das an Überraschungen reiche, subjektive Leben der Klavierfugen sucht man in denen für Orgel vergebens.« Welchen Widerspruch birgt aber dieser Satz zu dem ganzen Buch Sch.'s, das Bach als die Inkarnation der musikalischen Objektivität hinstellt? Wie, ist Bach bei seinen Klavierfugen ein durchaus anderer? Eine Anfrage bei Max Reger, ob es für ihn ebenfalls nötig sei, bei Komposition von Orgelfugen seine Subjektivität an den Nagel zu hängen, könnte hier eventuell etwas zur Klärung der Frage beitragen. Und auf einmal sind Klavierfugen an (hoffentlich seelischen) Überraschungen reich, obgleich sie nach S. 313 die Objektivität selbst sind! Dahin gelangt man eben, wenn man ein Gebäude auf einem einzigen Grundpfeiler errichtet hat. Da wird Logik oft zur Unlogik.

Es kann nicht in der Absicht dieser Besprechung liegen, Sch.'s Darlegungen mit positiver Kritik zu widerlegen, da dies nur auf gründlicher, umfassender Basis möglich ist. Ich darf vielleicht auf meine Analysen und Ausführungen in der bereits genannten Festschrift verweisen, die Material zu einer von Sch. oft gänzlich abweichenden Bacherklärung enthalten. Hier sollte aber immerhin auf die Widersprüche Sch.'s hingewiesen werden, die, kurz gesagt, dadurch entstanden, daß Sch. die reine Gefühlsseite, den »subjektiven« Bach, geradezu völlig ignoriert, was er eigentlich selbst zugibt. Das Werk basiert fast lediglich auf nur einer Seite Bach's, dem malerischen Element in seiner Schaffensweise, was lange nicht genügt, um Bach zu erklären. Das Malerische und was damit zusammenhängt, die Architektonik, sind eminent wichtig, und man hat Sch. für seinen Versuch (mehr ist es vorläufig nicht, da Sch. bei seinen Interpretierungen allzu viele Irrtümer unterlaufen und sein System sich vielfach auf diese aufbaut) überaus dankbar zu sein.

Leider kann hier auf die Kapitel über den Vortrag (Phrasierung usw.) nicht eingegangen werden. Sie bieten sehr viel Wertvolles, fordern aber kaum geringer zum Widerspruch heraus wie die anderen Kapitel. Da die Vortragskapitel völlig auf Sch.'s einseitiger Bachauffassung beruhen, leuchtet dies wohl ohne weiteres ein. Ich kann aber nicht umhin, gerade zum Schlusse meiner Besprechung noch auf die allgemeinen ästhetischen Kapitel aufmerksam zu machen. Es findet sich hier ganz Ausgezeichnetes, in Sch. zeigt sich ein derart hervorragendes musikästhetisches Talent, dessen stärkstes Charakteristikum die Unbefangenheit in der Beobachtung ist, daß die »Musikerästhetik« auch mit dem nicht direkt zu Bach Gehörigen rechnen wird. Auch bei diesen Kapiteln regt sich der Widerspruch, wie es mir überhaupt zum Wertvollsten des Sch.'schen Werkes zu gehören scheint, daß es selbständige Leser zum Widerspruch reizt. Gerade nach dieser Seite gestehe ich offen, aus dem Buch sehr viel gelernt zu haben.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Einige Bemerkungen zu L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«[1].

Privatdozent Dr. Schiedermair in Marburg hat uns jüngst eine interessante Studie über die Bayreuther Hofoper im 18. Jahrhundert beschert. Wenn auch bei dem Ver-

[1]) Studien zur Geschichte der deutschen Oper. 8°, VIII u. 164 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1908. M 3.—.

lust vieler wichtiger Akten kaum je alle Probleme gelöst werden, so ist doch wenigstens jetzt der Grundriß der Bayreuther Operngeschichte ein für allemal festgestellt. Die folgenden Ausführungen wollen im wesentlichen nur einiges bei Schiedermair ergänzen.

Durch die Berufung des Wolfenbüttler Kapellmeisters Martin Coler(us), 1667, wird die Braunschweiger Operntradition nach Süddeutschland verpflanzt, wie sie 4 Jahre vorher durch Joh. Jacob Löwe nach Thüringen (Zeitz) gebracht war. Man darf daher für jene erste Zeit kaum Hamburger Opern als Parallele heranziehen. Mit Joh. Phil. Krieger kommt dann ein Süddeutscher (Nürnberger) an die Spitze der Kapelle. Er hatte in Kopenhagen bei Casper Förster studiert, war 1670 auf Drängen seiner Eltern in die Heimat zurückgekehrt und erhielt die Stelle eines Hoforganisten im nahen Bayreuth. So berichtet Mattheson; Gerber dagegen, daß Coler bald nach den Hochzeitsfestlichkeiten im Mai 1670 gestorben sei und Krieger Kapellmeister geworden wäre. Diese Nachricht ist für mein Empfinden glaubwürdiger, am 7. April 1672 erfolgte die Kriegserklärung gegen Frankreich, die Vorbereitungen zum Feldzuge haben sicher das Interesse des Herzogs während des ganzen Frühlings in Anspruch genommen, wozu hätte es also Zweck gehabt, noch 1672 einen neuen Kapellmeister zu engagieren, da die Hoffeste notwendigerweise unterbrochen werden mußten? Versagen denn die Bayreuther Totenlisten im Fall Coler ganz?

Die Persönlichkeit von Krieger's Nachfolger, der am 12. Dez. 1677 Kapellmeister des Administrators August von Sachsen in Halle wurde, ist wiederum zweifelhaft; ich glaube, daß es Torri (S. 13) war, von dem Markgraf Ernst in einem Briefe von 1689 als von seinem »alten Capellmeister« im Gegensatz zu seinem jetzigen (d. i. Ruggiero Fedeli) spricht. Ich beziehe daher auch den Brief S. 12 auf ihn, denn wenn es in dem oben erwähnten Schreiben heißt:

»Es scheint als habe Er die Gianetta vergessen und ein anderes engagement (d. i. Liebschaft) angenommen,« und wir aus dem Schreiben S. 12 sehen, daß gerade die Markgräfin, deren Liebling jene Sängerin Zanetta war, sich leidenschaftlich gegen den Kapellmeister erklärt haben muß: »den Capellmeister und Semtlichen Cappel will ich umb. Mons. Hagens willen den abschiedt würklichen ertheilen, ... weilen ich sehe dass Ew. Ld. sich der Sachen so sehr annehmben,«

so paßt dies alles eher auf Torri als auf Fedeli, der noch 1712 Kapellmeister war. Daß Fedeli schon 1681 einmal mit einer italienischen Truppe bei Hofe gastiert hat, steht damit in gar keinem Widerspruch. —

Wie überall an deutschen Höfen, so kamen und gingen auch in Bayreuth fremde Musiker, die dann in der Regel vom Hofe mit Empfehlungsschreiben ausgestattet wurden. Über den S. 16 genannten Joh. Fischer kann ich ein bisher unbekanntes Zeugnis beibringen; es steht in Zedler's Großem Universal Lexikon Bd. IX. 1735 und lautet:

Fischer (Johann) hat als Musicus bey denen Barfüßern zu Augspurg an. 1681 den ersten Theil seiner Musicalischen Mayen-Lust aus fünfzig Frantzösischen Liedergen von zwey Violinen und G. B. bestehend daselbst in 4. fünf und einen halben Bogen stark auf Kupfferstich publiciret. Als Anspachischer Hof-Musicus hat er an. 1686 die Himmlische Seelen-Lust a Voce sola con stromenti aus zwölf Teutschen Arien, und sechs dergleichen Madrigalien bestehend zu Nürnberg edirt. Sein Musicalisches Divertissement à 4 voci in fol. ist an. 1700 zu Augspurg; und die Tafel-Music an. 1707 zu Hamburg in Folio gedruckt, auch an. 1709 zu Berlin wiederum aufgeleget worden. Dieses aus Ouverturen bestehende Werk hat er als Mecklenburg-Schwerinischer Capell-Meister herausgegeben. Seine Musicalische Fürsten-Lust besteht aus sechs Ouvertures, Chaconen, und lustigen Suiten, samt einem Anhange Polnischer Täntze à zwey Violinen Viola und Baßo in Folio.

Botters Music. Catalog.

Wie aus der Correspondenz des Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz (Kgl. Staatsarchiv Dresden) hervorgeht, hat im Sommer 1713 Joh. Baptist Kuch, später als Nachfolger J. P. Kunzens 1718 Hofkapellmeister in Zerbst, vom Zeitzer Hofe seine »Recommendation« nach Bayreuth erhalten, indessen entzieht es sich meiner Kenntnis, wie lange er dort blieb.

Seltsamerweise aber hat Schiedermair eine Persönlichkeit ganz übersehen, die

nachweislich Einfluß auf die Bayreuther Oper gehabt hat: den Ansbachischen Capellmeister Bümmler. Schon aus seiner Biographie (Hiller, Lebensbeschr.) erhellt dies:

»Bümler (Georg Heinrich) war geboren den 10. Oktober 1669 zu Bernek, gest. 26. Aug. 1745 zu Ansbach. Sein Vater starb als er kaum das 10. Jahr erreicht hatte und man brachte den jungen Bümler nun als Alumnus nach Mönchberg, nachdem er dort einige Jahre die Schule besucht hatte, wurde er zum Kammerdiscantisten nach Bayreuth geholt. Der damalige Kapellmeister Ruggiero Fedeli unterwies ihn mit aller Sorgfalt und Treue im Singen und auf dem Klaviere, so daß er stark in der Music zunahm und sich in Kurzem den Beifall aller Kenner erwarb. — Von hieraus ward er als Kammermusicus nach Wolfenbüttel berufen; er besuchte auch während dieser Zeit Hamburg, Bayreuth und Berlin, überall machte er sich bekannt und berühmt durch seine Geschicklichkeit in der Musik, seine angenehme Stimme und auch anderwärts durch seine Compositionen. Im Jahre 1698 berief ihn der Markgraf von Anspach, George Friederich, als Kammermusicus und Altisten in seine Dienste. welche Stelle er eine ziemliche Zeit bekleidet hat. Im Jahre 1717 ernannte ihn der damals regierende Markgraf Wilhelm Friedrich zum Kapellmeister, mit dem Range eines Sekretairs. Etc.

Daß er direkt für die Bayreuther Oper thätig war, geht aus der Autobiographie Joh. Friedr. Fasch's (Marburg, Krit. Briefe III_{194}) hervor. Die betreffende Stelle lautet:

»Hierauf reisete ich über Cassel wieder nach Sachsen zurücke, und nach Sula, allda meine Mutter zu besuchen, von da über Bamberg und Nürnberg nach Anspach. woselbst ich auch Audientz hatte, und mit dem Herrn Capellmeister Bümmler bekannt wurde, von dar an den Fürstl. Öttingischen Hof. von wannen ich nach Augspurg reisen und allda bey einem Verwandten eine Gelegenheit, nach Italien zu reisen, erwarten wollte: allein der Herr Capellmeister Bümmler verschriebe mich nach Bayreuth zum Carneval, die Violin mit zu spielen, wohin ich über Nürnberg abging, ...

Es sind also 1715 zum Carneval Vorstellungen gewesen, was Schiedermair (cf. S. 48 ff.) unbekannt geblieben, und zwar ist die Oper Margenis (cf. Schiedermair S. 49), komponiert von J. F. Fasch, gespielt, die Gottsched irrtümlich 1715 in Leipzig ansetzt. Breitkopf's Katalog für 1761 verzeichnet neben der Fasch'schen Berenice noch 2 Opern Margenis, aufgeführt zu Weißenfels à 6 thlr. und »Banise« ebendort aufgeführt à 8 thlr., ich glaube, daß die hier und dort aufgeführten Werke identisch sind. Bemerken will ich noch, daß der Titel »Margenis« auf Sigmund von Birken (cf. Schiedermair S. 6) zurückgeht, der 1651 ein Stück »Margenis, das vergnügte, bekriegte und wieder befriedigte Teutschland« aufführte.

Bei der Diomedes-Oper von Stöltzel (cf. S. 681) liegt die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, daß auch ihr Text von ihm herrührt, auch für Naumburg lieferte er wiederholt Text und Musik. (cf. Autob. b. Matheson Ehrenpforte).

Zu der Geschichte der Telemachopern S. 77 möchte ich hinzufügen, daß schon 1706 der Zeitzer Hof in Naumburg einen »Telemach« aufgeführt hat, bei dem Schürmann als Altist mitwirkte. —

Mit dem Regierungsantritt des Markgrafen Wilhelm, 1731, hebt sich das Niveau der Oper, die rohen, derben Stoffe müssen den hoffähigen italienischen Sujets der Metastasio und Apostolo Zeus weichen. Dies war der Einfluß der hochbegabten ältesten Schwester Friedrichs des Großen, Friederike Sophie Wilhelmine. Ihr reger Briefwechsel mit dem Bruder, aus dem Schiedermair reichliche Proben mitteilt, bietet des Interessanten übergenug. Über Johann Pfeifer (1697—61). Benda, Quantz, die beiden Granns tauschen die beiden ihre Urteile aus. eine Stelle möchte ich sogar auf Ph. E. Bach deuten:

»Benda m'a porté deux Concerts pour le Cembalo d'un nouveau virtuoso que vous allez pendre en service qui sont très beaux mais qui m'ont bien rompu la tête (sic!) il font qu'il soit bien habile et fort dans la Composition . . . (cf. S. 99).

Es würde mich freuen, wenn meine Ausführungen den Beifall des Herrn Verfassers fänden; ich darf wohl versichern, daß ich seit langem keine so anregende Arbeit auf dem Gebiete der Opernforschung studiert habe als die seine.

Magdeburg. **Bernhard Engelke.**

Extraits de Bulletin français de la SIM.

Deux livres de Romain Rolland par **Jules Ecorcheville.**

L'Origine de la Gamme par **M. Gandillot.**

Les sons, de même que les rythmes, doivent, pour s'associer intelligiblement, satisfaire, à certaines lois: le nombre de leurs fréquences doit être en rapports simples: ainsi les deux sons de la quinte sont entre eux comme 3 est à 2; ceux de la sixte, comme 8 est à 5. Ce système rationiste satisfait plus complètement l'oreille que celui du tempérament et que celui de Pythagore; il suffit à reconstituer toute la musique, telle que les maîtres l'ont créée d'instinct.

Lettre sur la musique malgache par **M. A. Leblond.**

Le sentiment de la musique chez les primitifs.

La Théorie musicale des Civilisations de R. Canudo par **J. Reboul.**

Dans son livre de l'Evolution, Mr. Canudo présente une métaphysique des civilisations; il suit le développement de l'homme à travers la manifestation la plus synthétique, la plus représentative de son activité: la vie musicale de tous les peuples.

Notizen.

Bitterfeld. Herrn Arno Werner, Oberrealschullehrer und Organist, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um Musik und Musikwissenschaft der Titel eines Professors verliehen.

Cassel. Hier wird im Oktober eine »Deutsche und internationale Spohr-Gesellschaft mit dem Sitze in Cassel« konstituiert werden. Der Gedanke rührt von dem dortigen Konservatoriums-Direktor Heinrich Stein her. An der Spitze des vorbereitenden Ausschusses steht der Schriftsteller Louis Wolff (Wolfsschlucht 7), ein Enkel und Patenkind des Meisters.

Eisenach. Ein bisher unbekanntes Bach-Porträt ist aus Magdeburger Privatbesitz für das Bach-Museum in Eisenach von Prof. G. Schumann-Berlin erworben worden. Das Bild hat die Größe 90:72 cm und rührt von dem Maler Klein (1734) her. Wie es mit der Echtheit und eventuellen Güte des Porträts bestellt ist, darüber fehlen bis dahin nähere Nachrichten.

Frankfurt a. M. Dem Musikhistoriker und Musikreferenten der Frankfurter Zeitung, Dr. phil. Hermann Gehrmann wurde vom preußischen Kultusministerium der Titel eines Professor verliehen.

Leipzig. Der hier im vorigen Jahre begründete »Tonwortbund« hielt kürzlich seine erste Hauptversammlung ab, in der die Satzungen des Bundes beschlossen und der Vorstand gewählt wurde. Vorsitzender ist der Leiter des »Tonwortseminars« Oberlehrer Gustav Borchers in Leipzig, der bekanntlich alljährlich im Sommer und im Winter erfolgreiche Fortbildungskurse für Chordirigenten, Schulgesanglehrer und -lehrerinnen veranstaltet. Der »Tonwortbund« bezweckt die »Hebung der musikalischen Volksbildung durch das Tonwort«.

Das Tonwort, eine von Carl Eitz in Eisleben erfundene neue Benennung der Töne, hat sich im Unterricht als dasjenige Mittel erwiesen, das der gestellten hohen Aufgabe gewachsen ist, da es sowohl nach der sprachlichen wie nach der musikalisch-logischen Seite hin den Ansprüchen genügt, die man an eine Solmisation und Tonbenennung gleichzeitig zu stellen berechtigt ist. Auch die Gegner geben zu, daß dieses Problem in verblüffend einfacher Weise von Eitz gelöst worden ist (Siehe die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Schriften von Eitz und Borchers). Der elementare Musikunterricht kann durch das Tonwort nunmehr durch den Gesangsunterricht in der Volksschule erledigt werden, und zwar in der mühelosesten und denkbar einfachsten Weise, kunstgerechte Schulung der Stimmen eingeschlossen.

Der Tonwortbund ernannte aus der Reihe der Mitglieder Vertrauenspersonen an den Hauptplätzen des In- und Auslandes, welche jedem Interessenten Auskünfte über das Tonwort, die Tonwortmethode und das Leipziger Tonwortseminar zu geben bereit sind.

London. *Wagner on the pianoforte.* In this connection be it noted, Rose Koenig (IV, 425, April 1903: VI, 141, Dec. 1904; VI, 254, March 1905) continues to give admirable p.f. recitals in London and provinces of Wagner's later works (Ring. Tristan, Parsifal). These act in a three-fold way; to give some Wagner to those who have no opportunity of being opera-goers, to draw on others from concert-room to opera-house, to revive in others memories of the opera. In either case, by their convincing effect on audiences, whether ingénus or ear-jaded, yet another proof is given that in the Wagner music-drama the music is the paramount factor, and even self-standing. As to shuddering at the thought of playing Wagner on the pianoforte, that is either prejudice or self-deceiving emotional pose. Badly played it is horrific, but this is thoroughly good playing. All composers on occasion regale themselves, if not their friends, with some sort of keyboard-representation of their own concerted works; and it is known that Wagner so played at Venice on the day of his death. It is believed that no other artist in the world except R. K. has adopted this speciality.

Wagner sung in English. The recent performance of the entire "Ring" in English (Frederick Jameson's excellent translation) at Covent Garden, was useful as bringing forward a good proportion of actually English artists in the cast (Nicholls, Perceval Allen, Austin, Meux, etc.), and as offering cheaper seats through solo-artists cheaper than the usual great "stars". As demonstrating any theory of the intrinsic suitability of having foreign operas sung here in translated English, it proved nothing; because no words of any sort were heard, except in the very rare recitative-like fragments. If each singer (there were Germans and Danes in the troupe) had sung in his own language, the effect would have been almost identically the same. The writer of these notes was as well placed as possible in the theatre, and vouches for the fact. No fault in the singers, but the inherent nature of the music. —— To a public which can afford it, polyglot opera (i. e. each in the language originally set) is, for various subtle reasons connected with speech-curvature and association-sentiment, the best. But if a common enuntiatory vehicle is required, it is no jest to say that conceivably in the future the Latin-based Esperanto might supply it (see "Clark" under Bücherschau). The vowel-stock therein is nearly as simple as Italian (6 common vowels); it is quite as intelligible to a mixed audience as what comes over the footlights in non-recitative opera, whatever the language and whoever the singers. Gluck's "Iphigenia in Tauris" (cf. IX, 387, July-August 1908) has actually just been done thus, to Zamenhof's text, at Dresden Royal Opera House.

Mailand. Anläßlich der Feier von Verdi's 100. Geburtstag ist für das Jahr 1913 eine internationale Theaterausstellung geplant, die, in drei Hauptgruppen geteilt, als zweite Musikinstrumente aus Altertum, Mittelalter und Neuzeit, alte Notenschriften enthalten soll.

Zu Mozart's Mannheimer Klaviersonate. Schon lange war bekannt, daß Mozart zu Anfang seines ersten Mannheimer Aufenthalts eine Klaviersonate für des Kapellmeisters Cannabich junge Tochter Rose schrieb (1777, erste Hälfte November); von diesem Mädchen und ihrer Sonate wird im Briefwechsel mit Mozart's Vater so oft und viel geredet, daß die endgültige Feststellung dieses Stückes schon deshalb wünschenswert wäre. Hierzu kommt des Vaters Bemerkung über »vermanierierten Mannheimer Goût« darin, bei der neueren Debatte über Mannheimer Manieren mehrfach erörtert. Da ich mich seit mindestens Beginn 1890 bemüht hatte, die betreffende Sonate unter den bekannten Mozart's herauszufinden, so legte ich meine Ansicht in einem Bonner Vortrag von 1897 dar, den ich Herbst 1906 drucken ließ, nach starker Umarbeitung (Oktoberheft des Düsseldorfer Kunstblattes »Die Rheinlande«, 8 S. 4°; die wenigen übrigen Sonderdrucke sind von mir gratis zu haben: Bonn, Brückenstraße 12). In der zweiten Hälfte gab ich alles wieder, was von Berichten über das Mädchen und ihre Sonate bekannt ist; in der ersten Hälfte stellte ich zunächst die bisherigen Ver-

mutungen über das Problem kritisch zusammen. Höchst wahrscheinlich kann die gesuchte Sonate nur eine von zweien sein, da diese die einzigen bekannten Mozart's für Klavier allein sind, die nach Antritt der großen Reise (Ende September 1777) bis in 1778 entstanden (von der *a*-Sonate ist durch Autograph bekannt, daß Mozart sie 1778 in Paris schrieb). Die eine ist die Sonate $C^2/_2$, K. 309, die von nicht weniger als sechs Männern genannt wird (öffentlich zuerst 1889); es sind in zeitlicher Folge: Nottebohm, Köchel, Deiters, Reinecke, Waldersee, Heuß. Wahrscheinlich hat keiner von ihnen (außer allenfalls Heuß) die Ansprüche der anderen in Betracht kommenden Sonate berücksichtigt, der in $D^4/_4$ K. 311, die sonderbarerweise vor mir niemand beachtete, für deren weit höhere Berechtigung ich mich aber nach langer Untersuchung entschied. Bei den drei frühesten Verfechtern der *C*-Sonate fällt übrigens auf, daß ihr Urteil nur in flüchtiger, beiläufiger Form vorliegt, in einer Note von Deiters zu seiner 3. und 4. Auflage von Jahn's Mozartwerk, 1889 und 1905. Hier heißt es bei Gelegenheit von Jahn's Bericht über die Mannheimer Sonate (der keine Vermutung gewagt hatte): »Es ist die *C*-Sonate K. 309, nach gewiß richtiger Annahme Köchel's (handschriftlicher Zusatz [in dessen Exemplar seines Katalogs]), der auf Nottebohm verweist« (3. Aufl. Bd. 1, 434). Eine nette Verweiserei! ich halte Nottebohm's Angabe für weiter nichts als eine flüchtige Vermutung; denn meines Wissens haben wir keinen Grund, ihn für einen Spezialkenner von Mozart's Klavierwerken zu halten, überdies hat er durch die greuliche Bearbeitung seiner »Mozartiana« von 1880 sich an der Mozartforschung versündigt, was Chrysander und Ph. Spitta bei ihren Besprechungen schüchtern andeuten (Allg. musik. Zeitung 1880, 357, 401—402, 419—421). Von Köchel und Deiters nehme ich an, daß sie Nottebohm's Vermutung vertrauensselig nachsprachen; denn wenn Köchel fähig war, die einzelnen Werke Mozart's künstlerisch zu würdigen, so würde er doch zuweilen in seinem Katalog eine eigene Ansicht gegeben, nicht bloß die Jahn's ausgezogen haben; z. B. rührte es Köchel nicht, daß Jahn die *a*-Sonate übersehen hatte. Von Deiters' Verhältnis zu Mozart will ich lieber nicht reden (»infandum, regina, jubes renovare dolorem« sagt Aeneas); weshalb ließ dieser sonst so verdiente Mann (auch als Musik-Schriftsteller) sich zu den beiden Neuausgaben des großenteils schon 1889 veralteten Jahnwerks pressen? Reinecke ist der einzige von den sechs, der seine Ansicht bisher begründet hat (Meister der Tonkunst 1903, 66); nur ihn und Heuß halte ich zudem für befugt, über diese Sache mitzureden. Graf Paul Waldersee, in seiner teilweise recht cavalièrement behandelten Bearbeitung des Köchel-Katalogs von 1905 sagte bei der *C*-Sonate einfach: »1777 für Mlle. Cannabich komponiert ... [Nottebohm 1877]«; hier ist die Sache bereits zur Fable convenue geworden. Das nämliche war wohl zunächst bei einem Ungenannten der Fall, der Anfang 1906 in der Neuen Zeitschr. f. Musik (S. 130) einer früheren falschen Angabe kurz widersprach und dieselbe Sonate nannte; meine Vermutung, es sei Heuß, wurde mir durch ihn kürzlich bestätigt. Früher, nachdem ich ihm meinen Aufsatz gesandt, schrieb er mir am 12. Februar 1907 eine Seite darüber, wobei er gestand, daß er durch die Lektüre zuerst ziemlich meiner Meinung wurde, aber bei genauer Untersuchung doch wieder Nottebohm beistimmte. Schon damals plante er einen Artikel zu »dieser wirklich sehr interessanten Sache«; es sei »sehr gut, daß ich die Frage nochmals aufgeworfen, wie es überhaupt erfreulich sei, daß nicht bloß bei Beethoven solche Einzelfragen behandelt würden.« Von seinen Gründen gegen meine Ansicht sagte er mir damals nichts.

Wie groß mußte nun mein Erstaunen sein, als Heuß in unserem Maiheft S. 278, Note) drucken ließ: »wir wissen«, daß Mozarts *C*-Sonate K. 309 die Mannheimer ist; Scheibler hat »diese Tatsache ... umstürzen und eine andere Sonate annehmen wollen«. Die »Tatsache« betont H. wohl deshalb ausdrücklich, weil ich im Aufsatz (152 I ob.) es (im Hinblick auf Waldersee und den Ungenannten) als ungehörig erklärt hatte, das Betreffende als eine Tatsache hinzustellen. Nach K. Franzos gilt bei den polnischen Juden freilich noch immer der mittelalterliche Brauch, daß ein neuer Glaubenssatz bei den Gemeinden allgemeine Annahme findet, sobald ein paar angesehene Rabbis einig darüber sind; in der Wissenschaft gelten jedoch seit ihrer Befreiung vom Mittelalter andere Bräuche. Ohne Autoritäten geht es ja auch

hier nicht, aber wir sind so respektlos zu untersuchen, ob sie betreffs eines speziellen Wissenszweiges genügende Sachkenntnis und Geschmack besitzen; ferner erlassen wir auch den berühmtesten Rabbis nicht die Darlegung der Gründe für ihre Aussprüche. Heuß dachte hier wohl nicht weiter als: »viele Hunde sind des Hasen Tod«; aber von den genannten sechs Verfechtern der *C*-Sonate lasse ich nur Reinecke und Heuß als jagdtüchtige Hunde auf betreffendem Gebiet gelten, und ich bin kein Hase, d. h. vorläufig glaube ich allein, mit meiner eingehenden, langjährigen Untersuchung der Frage, den sechs Gegnern gewachsen zu sein, von denen vier, wie dargelegt, lahme Hunde sind. Also hatte H. kein Recht, meine Ansicht vorläufig (noch vor seiner versprochenen Widerlegung) als unbeachtenswert zu behandeln, indem er, als ob meine wissenschaftliche Darlegung nicht vorhanden sei, die Alleinberechtigung der *C*-Sonate als »Tatsache« ausgibt und auf diese sogar seinen Versuch baut (S. 278—279), im *F*-Andante dieser Sonate das nachzuweisen, was er für vermanierierten Mannheimer Goût hält. Fehlt ihm wirklich die Einsicht dafür, daß dies der gesunden wissenschaftlichen Methode widerspricht?

Schließlich muß ich in dem erwähnten »Nachweis« von Heuß etwas aufdecken, was mir als eine so arge Unterlassungssünde erscheint, daß seine Beweisführung dadurch hinfällig wird. Er erklärt nämlich die verhältnismäßig vielen Vortragszeichen in einem Sinfonie-Finale von Joh. Stamitz (in Riemann's Ausgabe II 45—54) und dem Andante von Mozart's genannter *C*-Sonate für »recht manieriert« (in erstem sogar für »dumm«!). Das konnte er aber nur dann tun, wenn er sich streng an den Wortlaut der echten Zeichen hielt; auffallenderweise übersah er dabei völlig, daß selbst bei solchen ziemlich reich bezeichneten Sätzen dieser Zeit (etwa 1750—1780) noch manches zu ergänzen ist, wenn man sie stilgetreu auslegen will. H. weiß das natürlich so gut wie jeder Sachverständige; aber weshalb hat er von seiner Kenntnis hier gar keinen Gebrauch gemacht? weil es ihm nicht in den Kram paßte? oder raubte ihm die Verbohrtheit in seinen »Fund« die Besinnung? Hätte H. beim Satz von Stamitz die Ergänzungen beachtet, die Riemann in dessen Klavierauszug gibt, so würden ihm des Meisters Zeichen nicht »dumm« und die Musik nicht »recht hohl« erschienen sein (siehe Lessing's vielzitierten Ausspruch). Noch auffallender ist die Vermanierierung von Mozart's Andante; denn hier ergänzen fast alle neueren Ausgaben (außer den wenigen, welche den Urtext genau wiedergeben) Mozart's Dynamik entsprechend (ich habe die Ausgaben von Lebert-Stark, Riemann, Germer verglichen). Wenn man auch hier »zwischen den Zeilen liest« (E. Rudorff in der Berliner Urtextausgabe, der die bei Mozart's Dynamik anzubringenden Zusätze sachkundig darlegt), so bleibt von H.'s angeblicher Manieriertheit der Zeichen sehr wenig übrig; ganz im Gegensatz zu H. (S. 279 ob.) ist gerade auch auf das *F*-Andante der *a*-Sonate von 1778 zu verweisen. — Also ist durch H.'s Darlegung das Rätsel noch immer nicht gelöst, das Leop. Mozart durch sein Wort vom »vermanierierten Mannheimer Goût« in der (noch fraglichen) Mannheimer Sonate Wolfgang's den Musikhistorikern aufgegeben. Hoffentlich trägt meine Diskussion mit H. dazu bei, es zu lösen; wir haben ja alle das Ziel, wichtige Fragen über die noch immer teilweise dunkle deutsche Spielmusik des 18. Jahrh. aufzuhellen. L. Scheibler.

Trotz der langen Rede ist Herr Dr. L. Scheibler, der, nebenbei bemerkt, selbst das Ersuchen stellte, seine Polemik unter die »Notizen« aufzunehmen, hiermit vollständig zu Worte gekommen. Die hübsche Rose hat sich sicher nicht geträumt, daß wegen ihrer Sonate einmal ein solches Schlachtfeld entstehen würde; nicht weniger als vier kräftige Männer, Nottebohm, Köchel, Deiters und Waldersee liegen tot herum, und zwar mit keinen gerade angenehmen Wunden. Das »Positive« der Erwiderung ist wohl darin zu erblicken, daß Scheibler meine Ausführungen, das Manierierte der Mannheimer liege in der Dynamik, nicht akzeptiert und darauf verweist, daß, wenn im Sinne heutiger Bearbeitungen die Dynamik ergänzt würde, von Manier weder bei den Mannheimern noch in dem in Frage stehenden Satz von Mozart viel übrig bleibe. Ganz neu ist dabei die Zumutung, daß jemand, der immerhin etliche ältere Musik unter Händen gehabt hat, sich aus »instructiven Ausgaben« ein Bild von den Absichten früherer Komponisten machen soll. Indessen wird es für mich jedenfalls eine große Freude

sein, die manierierte Dynamik der Mannheimer und besonders des in Frage stehenden Mozartsatzes in einer ausführlichen Darlegung zu veranschaulichen, was geschehen soll, sobald sich Raum findet. **A. Heuß.**

Kritische Bücherschau[1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Allen, P. Songs of old France. London, Griffiths, 1908. Cr. 8vo. 6/.

Archer, William — and H. Granville **Barker.** "A national theatre." London, Duckworth, 1908. 2nd. ed. pp. 210, roy. 8vo. 5/.

Though all English theatres have been since 1571 state-licensed for insuring order, decency, and safety; yet all are private property, without money assistance, royal, national, or municipal. The ever-increasing demands of audiences for stage-display, and of actors for high salaries, bring about "long runs" to recoup. If a piece is attractive, the 7 millions of London, in and round, give an almost inexhaustible audience for a "long run". Hence, though precariously, managers make large fortunes. Moreover leading actors, seeing such sums available in their business, themselves rent theatres and become "actor-managers"; and, being judges in their own cause, are always on the side of what is narrowed to their own requirement, and almost always on the side of the "long run". As a result of all this, the old "repertory" system, where a troupe played 6 different plays a week, is in the provinces dying and in London dead. — But, from the point of view of genuine artistic result, the perfect drill of a "hundredth performance" (sometimes a thousandth) is no substitute for the plastic vivacity of the "repertory", and from the point of view of healthy development of the drama 20 plays are decidedly not as good as 200. Hence a movement to get established in England one "National Theatre" at least on model of the Court, National, or Municipal theatres existing in every civilized country except Gt. Britain and the United States of America; where, that is to say, in return for substantial subsidies from above, the theatre is under control, not only as to "order, decency and safety", but also as to points of general art-preserving and art-improving policy to which commercial theatrical self-absorption will never of its own accord attend. This will be thought a completely reasonable state of things by every nation which is not saturated with an extravagant individualism, as shown by such symptoms as "little-Englandism", "free-trade", "anti-conscription", etc.

Present authors (a dramatic critic and a dramatist) work out a scheme for what they call indiscriminately a "Central", "Repertory", "Endowed", or "National" theatre. Viewed as an argument, the book is weak; substituting platitudinous diffuseness for real principle-discussion. For instance it is nowhere shown why engagement of a troupe with life-appointments and a pension should be a necessary attribute of a theatre aided and controlled as above. Nor is it shown why opera is to be left to shift for itself, where common sense would seem to point to a drama-opera combination. The financial scheme itself hovers between public taxation-paid subsidy, private benefaction, and syndicate subscription; the State is to give a site, an individual is to be found to give the building, and the public are to invest (with no prospect of return) £ 150,000. The detailed estimates, even for drama alone, are too rose-coloured; starting for example with an assumed £ 200 house 363 times a year. A musical department at £ 4000 a year is provided for incidental music, or music in the "saloon"; yet, as above said, opera is left out. The whole scheme wants to be considered by a joint dramatic and musical committee, and then laid before a sympathetic Government ministry. However authors are to be thanked for ventilating a very necessary subject according to their lights.

Aria, Elizabeth. Costume, fanciful, historical, and theatrical. London, 1908. pp. 272, demy 8vo. 10/6.

Illust. by Percy Anderson. Letter-press foolish, but useful matter. Special chapter on dominoes and masks. Domino originally a monk's black winter-hood in church (duomo); later a Venetian black silk disguise-mantle; later, and wrongly, a woman's black half-mask.

Baughan, Edward Algernon. Ignaz Jan Paderewski. London, Lane, 1908. pp. 100, cr. 8vo. 2/6.

Belongs to "Living masters of music". Author is well-informed and has got up

1) Wegen Raummangel werden die neuen deutschen Schriften erst in nächster Nummer angezeigt.

his subject at first hand. Only the style has a rather repellent mannerism.

Baylis, Barnard. The voice in education. London, Sampson Low, 1908. Crown 8vo. 2/.

Beringer, Oscar. 50 years of P.-forte playing. London, Bosworth, 1908. pp. 76, cr. 8vo. 2/.

His life in "Grove". Here pleasant anecdote and commentary. Traces the development of "touch" from Kullak; through Germer, Deppe, Caland, Raymond, Leschetizky, Townsend, Matthay, Breithaupt; to Steinhausen. But ends with 5 simple rules.

Borsa, M. The English stage of to-day. London, Lane, 1908. pp. 330, demy 8vo. 7/6.

Transl. from Italian (Milan, fratelli Treves) by Selwyn Brinton. An impressionist book of some vigour, analysing plays and play-wrights of to-day and yesterday. Special chapters on George Bernard Shaw (b. 1856) and William Butler Yeats (b. 1865).

Broadley, A. Repair of violins. London, L. U. Gill, 1908. pp. 88, cr. 8vo. illust. 1/.

By a violinist, who has made repairs a hobby.

Brown, James Duff. "Subject Classification". London, Library Supply Co., 1908. 400 pp. roy. 8vo.

That is to say, for place on shelves. First good book on subject pub. in England. Author a prolific writer on these topics, in charge of Islington Public Library.

Clark, W. J. International language, past, present, and future. London, Dent, 1908. pp. 214, cr. 8vo. 2/6.

"Universal languages" began really with the "Volapük" (world-speech) of Johann Martin Schleyer of Sigmaringen, in 1879. It failed because (i) too eclectic in roots, (ii) too much change therein after selection, (iii) accidence-structure too complicated. Adherents could not agree, but at last came together again over a thence derived and much improved "Idiom Neutral", developed 1893—1903. This last has not much vogue, but is only real present rival to "Esperanto", to be named later. Other miscellaneous recent systems have been: — "Spelin", G. Bauer, Agram, 1888; "Myrana", J. Stempfl, Kempten, 1889; "Mondolingue", J. Lott, Vienna, 1890: "Universala", Eugene Heintzeler, Stuttgart, 1893; "Kosmos", Eugene A. Lauda. Berlin, 1894; "Novilatiin", E. Beermann, Leipzig. 1895.

In 1894 L. Zamenhof of Warsaw (under pseudonym "Esperanto") projected a language straight out from Latin, which later took the "Esperanto" name. Present book (not too well written) explains it. Its general principles are: — (i) roots almost wholly unchanged Latin, (ii) a simple new accidence, (iii) a syntax and word-order following habits of modern thought, (iv) free addition of modern terms in Latin form. —— The accidence is as follows. Every noun ends in *-o*, every adjective in *-a*. The present tense of verbs ends in *-as*, the past in *-is*. the future in *-os*. The conditional mood ends in *-us*, the imperative in *-u*, the infinitive in *-i*, the present participle in *-anta*, the past participle in *-inta*, the future-participle in *-onta*. The persons are expressed by separate pronouns. Thus, *ami*, to love, *mi amas*, I love, *vi amis*, you loved, *li amos*, he will love, *ili amus*, they should love, etc.

"Esperanto" is one more tribute to mighty Rome; who in the time of Trajan ruled from the tropics to the sub-arctic region and from the Caspian to the Atlantic; whose tongue for at least 10 centuries after her final fall from empire formed the sole bond of the civilized world. The force last-named is not yet spent, and the rôle will be played again. As an ancillary to national speech, and for scientific and commercial purposes, "Esperanto" (or something like it) is as certain to gain ground, as are various other views to prevail now regarded as startling or unpopular; for instance the conviction that gravitation is not the last word said in cosmics, and that a country boor did not evolve "Shakespeare" from his inner consciousness. The August Congresses have been: — 1905 Boulogne, 1906 Geneva, 1907 Cambridge, 1908 Dresden. English offices of "Association" at 13 Arundel Street, London. English President, John Pollen, late Indian Civil Service.

Colberg, P. Harmony. London, Reeves, 1907. Cr. 8vo. 1/,

Colles, H. C. On Brahms. London, Lane, 1908. pp. 180, crown 12mo. 2/6.

"Music of the Masters" series. Full of good views, and diction superior.

Creation of the World. Gwreans An Bys. Cornish mystery-play. London, Williams & Norgate, 1907. 8vo. 7/6.

Ed. by Whitley Stokes, with transl. and notes. Author unknown (c. 1600). From a Bodleian MS.

Dasent, Arthur L. Life of John Thadeus Delane. London, Murray, 1908. 2 vols. pp. 338, 384, demy 8vo. 32/.

Delane (1815—1879) was editor of "The Times" from 1841 (aged 26) till 1877. His

misspelt 2nd name means in Syriac "the wise", though used in mockery by the Italians. Surname rectè Delaney (Irisch). He justified his early choice, and became the most notable of all "Times" editors.

Davidson, Gladys. Stories from the operas, 2nd. series. London, Laurie, 1907. pp. 216, cr. 8vo. 3/6.

Ellis, William Ashton. "Life of Richard Wagner", vol. VI. London, Kegan Paul. 1908. pp. 452, demy 8vo. 16/.

An echelon movement run perfectly mad, with all the companies marching at different speeds, represents the latest phase of biography, — too much in a hurry, or else very imperfectly controlled. At desire of a man or his friends, a biography is begun during life-time. Then he dies, and it is begun again. Then the biographer dies, and some one else begins again. Then the biographer during progress begins re-writing his own early volumes. Then a translator, impatient with the echelon, breaks loose and adopts a quite separate alignment. Furthermore the word "translation" is beginning to stand for paraphrases, garblings, and amplifications, quite obscuring authorship. A good deal of this happened in the Thayer-Deiters case of the Beethoven-biography (see summary at VIII, 344c, June 1907). All of it except the death of the original biographer (Glasenapp) has happened in the Glasenapp-Ellis case of the Wagner-biography.

The Riga schoolmaster and Polytechnic teacher Karl Friedrich Glasenapp (b. 1847) wrote in 1876—1877 a German biography of the then still-living Wagner for purposes of the first "Ring" performance of Bayreuth, August 1876. In 1882 he published a biography enlarged and brought down to date. Wagner died 1883. In 1894 Glasenapp began yet another and quite new biography, still in progress (Breitkopf and Härtel). Of this, vol. I was 1894; vol. II, i, was 1896; vol. II, ii, was 1899. The latest instalment vol. III, i, in 1904, has carried the biography down to year 1872. Finally Glasenapp has begun revising his early volumes of present series.

William Ashton Ellis, a medical practitioner, of middle age, now living Horsted Keynes, Sussex, has for nearly 20 years given up his life to Wagner translation and illustration, under the English Wagner Society of 1883 (since some years defunct, see VIII, 490, Sept. 1907). In 1892—1899 he issued his literal eight-volume translation (London, Kegan Paul) of the prose portion of the ten-volume Gesammelte Schriften of 1871—1885. In 1900 he began to transate as an "authorized version" Glasenapp's third biography, which, as above mentioned, had started six years before; already in the first volume however the translation began to be very independent (see Z. II, 179, Feb. 1902). In 1901 and 1903 appeared a second and third volume, getting wider and wider from Glasenapp. In a 1904 fourth volume the words "authorized translation" dropped out of title, pretence of adherence was abandoned, Glasenapp was called the "esteemed precursor", and the biography became a separate work. Fifth volume 1906. Sixth volume as above. This sixth volume covers same period as Glasenapp's vol. III, i, 98—216, or July 1855 to August 1859, and stands thus 13 years behind the date which Glasenapp has reached in print. How many more volumes will be needed by Ellis to conclude cannot be conjectured. —— The style is extraordinarily diffuse, finikin, and unkempt; indeed unworthy of the subject. In reference, it is difficult to find facts with present volume-indexes; and when whole is done, a comprehensive index on an improved plan will be an absolute necessity. If these defects can be overlooked, reader will find between covers a great mass of omnivorous detail. Two conclusions. First, authors will have in future to take bonds from their translators, if "authorized", that the opportunity will not be used to compass or attempt an eclipse of the original. Secondly, with all these very large and important undertakings there ought to be a controlling committee. —— Neither Ellis's attitude to his subject-matter, nor the value of his critical results, will be discussed in this almost exclusively bibliographical-definitory notice.

Garcia, Manuel. Life by Malcolm Sterling Mackinlay. London, Blackwood, 1908. demy 8vo. 21/.

Life of the celebrated Spanish singer and teacher (17 March 1805—1 July 1906), who died active and in harness in his 102nd year, after 58 years of work in London. The real name of his father the elder Manuel (1775—1832) was Rodriguez; his mother was Joaquina Sitchès. The two singers Maria Felicità Malibran, later de Bériot (1808—1836), and Michelle Ferdinande Pauline Viardot (b. 1821), were his sisters. About 1855 he invented the laryngoscope, developed immediately afterwards for surgical use by Turk and Czermak; it is a small throat-mirror with flexible stalk, on which light is concentrated by another mirror held in mouth. For biographer see VII, 443, July 1906. This book is not in the highest style, but is less foolish than that one.

Given, J. L. Making a newspaper. London, Bell, 1907. pp. 332, cr. 8vo. 6/.
American book.

Gomme, George L. Folklore as a historical science. London, Methuen, 1908. pp. 388, demy 8vo. 7/6.

Green, Alice Stopford. Town life in XV century. London, Macmillan, 1908. 2vols. pp 458, 484, demy 8vo. 20/.
Authoress widow of the historian John Richard Green (1837—1883), who projected "English Historical Review". Present excellent book contains full account of the Guilds, then the basis of civic life.

Guerber, Helène Adeline. Myths of Greece and Rome. London, Harrap, 1908. pp. 410, demy 8vo. 7/6.
A very useful comprehensive collection, and letter-press avoids usual feminine weaknesses, and is capital. Stories, significations, and origin. The 64 full-page illustrations are showy; but the "leading modern artists" with their modern facial expressions, attitudes, coiffures, etc. do not mix with the work of old masters, and certainly give a very affected notion of the classical era.

Gummere, F. B. The popular ballad. London, Constable, 1908. Cr. 8vo. 6/.
One of "Types of Eng. Literature".

Halls of London City Guilds. London, Bell, 1907. Demy 4to. £ 1-11-6.
44 lithograph pictures by Thos. R. Way. History of Companies by Philip Norman. Sumptuous work.

Hulbert, H. H. Voice training in speech and song. London, Clive, 1908. pp. 96, cr. 8vo. 1/6.
Author is lecturer on voice-production to London County Council and London University.

Kobbé, Gustav. How to appreciate music. London, Sisley, 1907. pp. 256, demy 12mo. 5/.
3 parts, P.forte recital, Orchestral concert, Vocal music. Sensible.

Lalo, Charles. Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique. Un vol. in-8 de la Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. Paris, Alcan, 1908.
Ce livre est une thèse pour le doctorat ès lettres, soutenue recemment en Sorbonne par un agrégé de philosophie professeur au lycée de Bayonne. MM. Romain Rolland et Louis Laloy furent juges de M. Lalo. On le déclara digne du grade de docteur, mais on n'osa lui donner la «mention très honorable». Si cette mention implique la perfection de la thèse, il fallait la refuser. Si cette mention signifie simplement que l'auteur, sans avoir fait un chef d'œuvre, a montré, dans son premier travail, quelques unes des qualités auxquelles se reconnaît un maître, cette mention devait être considérée comme acquise, avant la soutenance. Nous n'avons point assisté à cette soutenance, nous ne savons point dès lors, comment M. Ch. Lalo s'y est pris pour défendre ses positions. Quelques-unes ont du lui être enlevées, et j'ai peur que ce ne soit celles où il s'etait retranché, s'y jugeant inattaquable.

* * *

Certes, on ne doute guère de soi quand on prend sur soi, de bâtir, aux environs de la trentaine, une esthétique musicale «scientifique». Il se peut que le mot soit impropre; nous nous en assurerons tout à l'heure. Il ne se peut qu'un tel mot ne soit significatif. Car il signifie, précisément, que l'Esthétique musicale, ou ne repose sur rien ou repose sur des sciences dont l'étude est indispensable au compositeur. On sait assez qu'un musicien ignorant de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, peut témoigner de dispositions artistiques, mais n'est point un artiste. On sait assez mal dans quelle mesure la science musicale contribue à la naissance des œuvres belles, et l'on en dispute avec fondement. Celà ne veut pas dire, qu'après discussion, l'accord s'établisse aisément. Celà veut dire qu'il y a là matière à controverse. J'imagine d'ailleurs qu'on est rarement fixé, de part et d'autre, sur le point à débattre. Car on ne se demande pas s'il est plusieurs façons de posséder la science musicale, et si l'impossibilité, pour certains illustres techniciens de l'art, de produire hors de la médiocrité ne tient pas précisément à la multiplicité des façons de savoir. Ce n'est ici ni le lieu ni le moment d'ouvrir la controverse. Je me figure pourtant, entre le technicien qui sait et le musicien dont on dit que lui aussi sait, une différence capitale: le premier ne sait pas donner la vie à la matière de sa science, le second y est singulièrement apte. Et il faut, de toute nécessité, qu'il tienne cette aptitude de la nature. Comment la tiendrait-il de son maître, à moins qu'on ne puisse donner ce que l'on n'a point soi-même?

Il n'importe. Rien ni supplée la connaissance des règles. C'est même là ce que M. Ch. Lalo a tout l'air d'avoir voulu démontrer. Sa démonstration, d'ailleurs, est originale.

Supposez, en effet, que ces règles se déduisent mathématiquement, ou bien encore qu'elles résultent nécessairement de lois ou physiques, ou physiologiques, ou psychologiques. Dans ce cas il se pourrait qu'un

compositeur-né les appliquât d'instinct. On prète cette exclamation à je ne sais quel musicien illustre entendant improviser Mme Chaminade encore adolescente: «Voilà une enfant qui a réinventé l'harmonie.» Au fond l'enfant n'avait rien réinventé. Elle avait écouté de toute son intelligence musicale, elle avait compris, elle s'était souvenue, elle avait reproduit. Tout le monde n'en saurait faire autant. Quelques uns y réussissent, incapables de dire comment ils s'y prennent pour cela. D'ailleurs, cette science soi disant infuse ne mène guère loin. Quand on a étonné ses parents et ses maîtres par les bonnes dispositions que l'on révèle, il reste à bien apprendre son métier, ce qui demande beaucoup plus d'un jour.

Supposons Mme Cécile Chaminade née en Chine: ses improvisations d'adolescente auraient eu un caractère différent. Elle eût admiré d'autres maîtres et les grands maîtres d'Europe lui eussent peut-être causé un indicible déplaisir. La musique a beau être une langue internationale, il n'en reste pas moins que la musique des Hurons, celle des Annamites, celle des Japonais, des Chinois ne ressemblent que de très loin à la musique européenne. J'imagine que le goût musical de ceux que nous appelons sauvages se justifierait par des raisons psychologiques, ou psycho-physiologiques, tout aussi bien que notre goût d'Européens civilisés. Le mode mineur nous attriste, et nous ne sommes nullement embarrassés d'en donner la raison. Et pourtant les danses sur le mode mineur sont fréquentes: je sais un quadrille créole où le mode mineur domine. Quand George Sand, dans ses admirables Maîtres Sonneurs, fait dire à l'un de ses joueurs de cornemuse: «La plaine chante en majeur, la montagne en mineur», elle se méprend. C'est elle qui le dit. Les paysans de la Creuse n'ont jamais soupçonné cette différence: pas plus que les paysans bretons, j'imagine, ils ne prendraient le mode mineur pour un mode triste, ou même simplement mélancolique.

Généralisez la remarque, et vous conclurez, avec M. Ch. Lalo, que les lois scientifiques d'où les règles de la technique musicale se laissent déduire peuvent donner lieu à une multiplicité de systèmes musicaux. Dès lors, il est impossible d'expliquer les mœurs musicales et les règles usités dans un peuple, de préférence à d'autres, par des raisons tirées exclusivement de la mathématique, de la physique, ou de la psychologie. — Alors il faut renoncer à expliquer?

* * *

Il le faudrait, si nous en étions encore à méconnaître la réalité des influences sociales. Ce sont précisément ces influences qui décident des valeurs et des préférences esthétiques. Ici, telle dissonance choque; on la défend. Ailleurs on la recommande. A-t-elle été, ici, toujours agréable, là, toujours désagréable? Pas nécessairement. Poursquoi s'y est-on habitué là, tandis qu'ici l'habitude n'a même pas essayé de naître? A moins de déclarer qu'il est des phenomènes susceptibles d'éclore sans raisons suffisantes, puisque de telles raisons ne peuvent être obtenues après une suite d'enquêtes psychologiques, psycho-physiologiques, physiques mathématiques, il faut bien, en désespoir de cause, s'adresser à la sociologie. Or la sociologie, n'existerait pas, s'il n'était, en chacun de nous, des possibilités de réaction émotionelle ayant leur source ailleurs que dans l'individu.

Il me paraît, qu'ici, M. Ch. Lalo aurait utilement profité des idées de G. Tarde sur l'Imitation et ses lois. L'Imitation est une répétition. Elle suppose une initiative. Elle suppose quelque chose de plus, puisqu'il est des initiatives qui avortent. Le mot si plaisant: «Je suis leur chef, il faut bien que je les suive» est l'expression d'une verité profonde. La multitude ne reconnaît pour chefs que ceux en qui leurs désirs ou leurs aspirations arrivent à la conscience. Les initiatives qui triomphent sont celles dont on dit — après coup — qu'on les attendait. Pourquoi l'auteur de Pelléas et Mélisande est-il en train de faire école? Parce qu'en lui, est devenu conscient ce qui fermentait chez d'autres à l'état de pressentiment obscur. Et c'est ainsi que, grâce à cet auteur, s'est formé un centre de rayonnement imitatif.

Je sais bien que cette façon d'expliquer a parfois l'air d'une constatation pure et simple, celle du succès de Pierre par exemple, et de l'insuccès de Paul. Il n'en reste pas moins que certains individus sont représentatifs: ce sont les guides. Mais les routes frayées par ces guides ne sont jamais praticables qu'à la condition d'être tracées aux bons endroits, de faire suite à des routes préexistantes, si bien, qu'en dernière analyse, dans toute initiative destinée à reussir, il est une part d'imitation inconsciente.

La digression présente, au fond, n'en est pas une car; la thèse qui vient d'être esquissée se vérifie curieusement par l'histoire de la musique.

* * *

Cette histoire tient une grande place dans le présent livre. En effet c'est par l'histoire que s'expliquent les systèmes d'esthétique musicale qui ont eu gain de cause sur les différents points de notre planète. Mais l'auteur ne se contente pas d'affirmer cette vérité trop évidente pour être véritablement interessante. Il soutient

qu'une loi gouverne l'histoire de la musique, la même, dans chacune des periodes de cette histoire. D'abord les précurseurs ou les primitifs; puis les classiques; puis les pseudo classiques et les décadents. Les primitifs font appel à une multiplicité souvent irréfléchie parfois incoherénte de moyens. Les classiques élaguent, choisissent, simplifient. Puis les pseudo classiques recommencent à multiplier les effets: ce sont des prodigues mais qui le sont un peu moins étourdiment et moins innocemment que les primitifs.

M. Ch. Lalo s'est très certainement attendu aux protestations de quelques lecteurs. Et si on lui reproche d'avoir systématisé l'histoire musicale, il ne s'en contristera guère. Car il sait qu'il n'est point à la mode de se figurer les événements du monde comme si une providence en avait réglé la suite. Bon pour les astres d'obéir directement aux ordres de l'éternel astronome, mais non pour les arts. Il cureve à M. Ch. Lalo d'admettre, en musique, des genres inférieurs et des genres supérieurs. Si encore il se contentait d'admettre des œuvres dont la supériorité écrase d'autres œuvres! Mais non: il veut une hiérarchie des genres musicaux et il place sur les bas degrès de cette hiérarchie la symphonie descriptive et le drame musical. De quel droit? Et s'il répond que c'est du droit de sa classification, j'en sais plus d'ùn qui se fachera tout rouge, non point contre M. Ch. Lalo, peut-être, mais très certainement contre sa classification.

Je crois pourtant cette classification suggestive en dépit de son air paradoxal: il y a là comme un prisme à travers lequel les événements de l'histoire musicale revètent un aspect inattendu, original, suffisamment original pour fixer l'attention. C'est bien quelque chose, ce serait même beaucoup si la part de fantaisie qui se mète aux vues de M. Ch. Lalo sur l'évolution de l'art musical n'empêchait son esthétique d'être »Scientifique«.

Assurément l'auteur fait preuve de beaucoup de savoir quand il examine successivement la mathématique, la physique, la physiologie, la psychologie musicales. Là il s'exprime et se conduit à la manière d'un savant. Mais puis qu'en fin de compte il déclare que toutes ces sciences nous mènent au seuil de l'esthétique musicale, sans nous aider à le franchir, c'est comme s'il faisait son *meâ culpâ* et reconnaissait toute tentative pour constituer scientifiquement l'esthétique musicale, ou comme vaine ou comme prématurée. Il n'est donc pas possible à qui veut être musicien de se régler sur la nature ou sur la science; il faut se règler sur les habitudes créées par le milieu social. Et cela demande toujours un apprentissage plus ou moins long.

Il nous reste à souhaitre d'intelligents lecteurs à ce livre qui n'est peut-être pas un beau livre; mais c'est un bon livre qui apprend beaucoup et fait penser davantage. Lionel Dauriac.

Mengewein, C. Die Ausbildung d. musikalischen Gehörs. In »Handbücher der Musiklehre«. Ein Lehrbuch i. 3 Teilen für Konservatorien, Musik-Seminare, sowie für den Einzelunterricht. 1. Teil. XII u. 66 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 1,50.

Mistral, F. His memoirs. London, Arnold, 1907. pp. 350. Demy 8vo. 12/6.

A kind of autobiography, transl. by Constance E. Maud. For the new Provençal poets, see III, 70, Nov. 1901. Mistral wrote "Mirèio", from which Gounod's Mireille (1864).

Pfordten, Hermann v. Mozart, mit ein. Porträt des Künstlers von Doris Stock. In »Wissenschaft u. Bildung«, 41. 8⁰, VIII u. 151 S. Leipzig, Quelle & Meyer. *M* 1,—.

Prüfer, Arthur. Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Schein's Stellung zur Instrumentalmusik. VII. Beiheft (2. Folge) der IMG. 8⁰, VII und 96 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 3,—.

Schjelderup, G. und **Niemann,** W. Edvard Grieg. 8⁰ lex., 201 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908.

Schoenemann, A. Atlas of the human auditory apparatus. London, Nutt, 1907. 4to. £ 2-5-0.

Translated by P. J. Hay.

Staley, V. The liturgical year. London, Mowbray, 1907. pp. 276, cr. 8vo. 3/6.

Explanation of the origin, history and significance of the Festival Days and Fasting Days of the English Church.

Succo, Rhythmischer Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen in ihrem Wesen dargestellt durch eine Rhythmik des einstimmigen Gesanges auf Grund der Akzente. 405 S. Gütersloh, Bertelsmann 1906.

»Was ist das rhythmische Wesen des sogenannten rhythmischen Chorals?« Das ist die Frage, die der Verfasser sich zur Beantwortung gestellt. Seine Untersuchung gilt in erster Linie dem Rhythmus des protestantischen Chorals, zieht jedoch auch den gregorianischen Choral und die alt-

griechische Musik, der sogar ein eigener Abschnitt gewidmet ist, in ihren Kreis.

S.'s Methode ist die analytische. Die rhythmischen Tatsachen in Sprache und Musik werden mit außerordentlicher Gründlichkeit und Tiefe untersucht, und mit einer Ausführlichkeit und Vollständigkeit registriert und klassifiziert, die den Eindruck der Sicherheit hervorbringt und wohltuend genannt werden könnte, wenn in dieser Beziehung nicht des Guten manchmal zuviel getan wäre.

In einem ersten grundlegenden Abschnitt wird der Begriff des Rhythmus festgestellt: »Rhythmus ist . . . Ordnung von Zeitteilen, welche vermittels der Sinne unmittelbar aufgefaßt werden kann (S. 7)«.

Diese Begriffsbestimmung wird in vorzüglicher Weise des näheren begründet; sie zeichnet zugleich den Grundplan der folgenden Ausführungen vor.

Es wird demnach zunächst festgestellt, wie die Einteilung in Zeitteile ein Einheitsmaß oder eine Maßeinheit bedinge: sie bestehe aus Arsis und Thesis und dürfe nicht zu groß und nicht zu klein sein (S. 10). Es folgen die verschiedenen Grade und Arten der Zeitordnungen (S. 11—21), welche jedoch erst durch die Akzente unmittelbar auffaßbar gemacht und zu Rhythmen erhoben werden.

Unter den vier Akzentarten, die Autor konstatiert, nämlich Stärke- oder Qualitätsakzent, Länge- oder Quantitätsakzent, rein tonischer oder Höheakzent, und endlich Klangakzent oder Vokal- und Konsonantenwechsel, kommen nur die beiden ersten in Betracht, nämlich Stärkeakzent und Quantitätsakzent; die beiden anderen, weil unzureichend, um den Rhythmus, Hebung und Senkung, fühlbar zu machen, kommen in Wegfall.

Die genannten Akzentarten geben nun zwei verschiedenen Rhythmusarten Entstehung: der Stärkeakzent dem Qualitätsrhythmus, wie er namentlich unserer abendländischen Musik eigen ist, der Längeakzent dem Quantitätsrhythmus, wie er in der altgriechischen Musik auftritt. Diesen beiden Gattungen von Rhythmus ist die ganze folgende zweiteilige Ausführung gewidmet.

Zuerst werden die verschiedenen Arten von Qualitätsgrundrhythmen, d. h. regelmäßig fortlaufenden Zeitordnungen (31—40) besprochen, dann die Qualitätseinzelrhythmen, welche als kleinere in sich begrenzte Ganze in jene laufenden Reihen sich einfügen (40—49), ferner die verschiedenen hierbei möglichen Formen solcher Einschiebsel (50—79), sowie die Gesetze, denen sie natur- und vernunftgemäß unterstehen müssen (80—86), endlich die Anwendung der Qualitätsrhythmen im gesprochenen und gesungenen Wort und Satz, in der Choralmelodie und im Altarrezitativ (86 bis 151).

In gleicher Weise wird im folgenden Abschnitt alles auf den Quantitätsrhythmus Bezügliche durchbesprochen, diesmal auf Grund, ja mit den eigenen Worten der altklassischen Musikschriftsteller. Natürlich kommt hier alles auf die Interpretation der Texte an, wovon Einzelnes weiter unten zur Erörterung kommen soll.

Unter den hier folgenden einzelnen Paragraphen über das Wesen des Quantitätsrhythmus, die Zeitteile, die Einheitszeit (auch hier Arsis und Thesis umfassend), die Agoge (Tempo), die verschiedenartigen Zeitordnungen interessiert den abendländischen Musiker besonders der über den Quantitätsakzent, welcher bei den Griechen nichts mit unserem dynamischen Akzent (starke Zeit) gemein hatte. Autor weist hier den Satz von Weil-Bentloew (*Théorie générale de l'accentuation latine* p. 67): »Il n'y a pas de rythme sans temps fort et faible« als »direkt falsch« zurück und kommt zum Schluß: »Die Quantitätsrhythmik war für sie (die Griechen) nicht Sache des Gefallens, sondern der Notwendigkeit« wegen des Fehlens des dynamischen Akzentes in ihrer Sprache und Musik.

Es werden alsdann, immer in engem Anschluß an die klassischen Schriftsteller, die Quantitätseinzelrhythmen mit ihren verschiedenen Arten erörtert. hernach die Quantitätsgrundrhythmen, die Bezeugung der einen und der anderen bei den Klassikern, das Verhältnis von Rhythmik und Metrik oder Podes rhythmikoi und Podes metrikoi (rhythmischen und metrischen Füßen), welche Succo beziehungsweise mit den Quantitätsgrund- und Quantitätseinzelrhythmen identifiziert, die Einfügung dieser Rhythmen ineinander und die hierfür geltenden Gesetze, sowie die Rhythmopöie der Alten. Abgeschlossen werden auch diese Ausführungen mit der Anwendung der gewonnenen Resultate auf das gesprochene und gesungene Wort, auf Choral- und Altarrezitativ. So viel über den Inhalt.

Ugo Gaisser.

(Schluß in nächster Nummer.)

Victoria, Queen. Her letters, 1837—1861. London, Murray, 1907. 3 vols. pp. 662, 592, 672, demy 8vo. £ 3-3-0.

See IX, 386, July-August 1908.

Weber, Karl. Wie wird man musikalisch? Eine Anleitg., sich musikal. Verständnis anzueignen, ohne Musik stud. z. haben. Leipzig, Modern-medizinischer Verlag F. W. Gloeckner & Co. ℳ 2,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Abkürzungen für die Zeitschriften der Zeitschriftenschau.

AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin W 50. Regensburgerstr. 28.
BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
BW Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.
Cæ Cæcilia, Maandblad voor Muziek, Amsterdam. van Holkema u. Warendorf.
CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
ChM Church Music. American Ecclesiastical Review. The Dolphin Press. Philadelphia: 1305 Arch Street, Penna., U. S. A.
CMu Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
CM La Cronaca Musicale, Pesaro, Luigi Albato Villanis.
DBG Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DMDZ Deutsche Musikdirektoren-Zeitung, Leipzig, Rud. Gleißenberg.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
Et Etude, Philadelphia, Theo Presser.
FM Finsk Musikrevy, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet.
FMZ Frankfurter Musik- und Theater Zeitung, Frankfurt, Hansahaus.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GdM Il giornale dei musicisti. Rivista di storia e di critica musicale. Milano.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, 3, rue du Persil.
GpB Gesangspädagogische Blätter, Berlin, M. Wolff.
GR Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
HKT Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuerwall 85.
K Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KM Die Kirchenmusik. Zugleich Mitteilungen des Diözesan-Cäcilienvereins Paderborn. Paderborn Junfermann'sche Buchhandlung.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
Lu Lutnista. Warschau, Chmielna 27.
LZ Literarisches Zentralblatt. Leipzig, Avenarius.
M Ménéstrel, Paris, Heugel & Cie.
MC Musical Courier, New York, St. James Building, Broadway and 26th Street.
MH Musical Herald, London, Curwen.
MJ Monthly J. of Incorp. Soc. Mus., London.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMir Musuikalnui Mir.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN Musical News, London, 4 Bell's Bgs.
MNo Musikalische Novitäten, Warschau Wareckal5.
MO Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
MRu Neue Musikalische Rundschau, München, Jägerstrße 9.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
Mso Música Revista Bimensuel Ilustrada, Buenos Aires, San Martin 172.
MSfG Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSt Musical Standard, London, Reeves.
MSS Monatsschrift für Schulgesang. Essen a. R., G. D. Baedeker.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
Mus The Musician, Boston, Oliver Ditson Company.
MWB Vereinigte musikalische Wochenschriften: Musikalisches Wochenblatt und Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig, G. Kreysing.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMMZ Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, Lehne & Co.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth
NMR The new Music Review and Church Music Review, New York, H. W. Gray Co., 21 East 17th. Street.
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
OCh Org. and Choirmaster, London, Vincent.
OMZ Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, Wien VII/3. Bernardgasse Nr. 35.
RCG Revue du chant grégorien, Grenoble, Rue d'Alembert.
RM Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMC Revista Musical Catalana, Barcelona, Carrer de Magdalenes, 2, pral.
RMG Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
RoM Romània Musicală, Bukuresti, Str. Olteni 46.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
Spk Spiewkościelny. Plosk, Russ. Polen. Gouvern. Plozk.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SIM Mercure Musical et bulletin français de la Société Internat. de Musique (Section de Paris), Paris, Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin.
SIMG Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
SMH Süddeutsche Monatshefte, München.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
St Strad, London, 3 Green Terrace.
Sti Die Stimme, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene, Berlin SW 48, Trowitzsch und Sohn, Wilhelmstr. 29.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier-Maresq & Co
VM La Vie Musicale. Lausanne, Rue de Bourg, 35
WvM Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z Zenelap, Budapest, VIII Praterstraße 44.
ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZIMG Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

Anonym. Die Schaffenden in der Musik als ausübende Künstler, HKT 13, 1. — Dr. William Mason, NMR 7, 82. — Dr. H. A. Harding. Honorary Secretary of

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

the Royal College of Organists, MT 50, 787. — Zur Lebensgeschichte des tirolischen Sängers Johann von Latsch, Forschungen u. Mitteilungen z. Geschichte Tirols und Vorarlbergs, Innsbruck, 5, 3/4. — »Musikerlehrbriefe« aus alter Zeit, Daheim, Leipzig, 1908, Nr. 46. DMDZ 10. 36.

A., E. Appenzellisches Kantonalsängerfest in Herisau, SMZ 48, 23.

Altmann, G. »Das absolute Gehör«. Eine Replik, NMZ 29, 23.

— Die Bayreuther Festspiele 1908. Erster Zyklus. NMZ 29, 22.

Andro, L. Der Kritiker Hugo Wolf, AMZ 35, 37.

Angeli, A. d'. Il Petrarca e la Musica, CM 12, 8.

Antcliffe, Herbert. Elgar and MacDowell, MO 31, 372.

—b—. Einführung in das Tondiktat und Verbindung der Ziffer mit der Note, MS 41, 8.

Ary-Bréhat, Le concours de Rome. SIM 4, 9.

Barnett, John Francis. The province of the cantata, MMR 38, 453.

Barth, E. Über den Rhythmus, Die Woche, Berlin, 9, 36.

Batka, Rich. Parsifal, Prager Tagblatt, 8. Jan. 08.

— Opernnöte, ibid. 29. März.

— Operndeutsch. ibid. 5. April.

— Erinnerungen Martin Plüddemann's an Rich. Wagner. ibid. 19. April 1908.

— »Wider die Konzertagenten«. Ein Kapitel musikalischer Wirtschaftspolitik, Prager Tagblatt, 26. April 08.

— »Wagner-Striche«, ibid. 12. Juni 08.

Bekker, Paul. Sardanapal. (Bespr. der Erstauff. in Berlin), AMZ 35, 37.

Bellio. Musik in Italien, KL 31, 17 f.

Bender, G. Exposition théâtrale. II. La musique, MM 20, 15/16.

Beßmertny, Marie. Leo Tolstoi und Tschaikowsky, DMZ 39, 36.

Bonvin, Ludw. Choralrhythmus nach d. mittelalterlichen Quellen, MS 41, 9/10.

— Ist der Choralvortrag der Oratoristenschule nunmehr verpflichtend? ibid.

Boslet, Ludw. Biographie von † Joseph Niedhammer, Domkapellmeister i. Speyer, MS 41, 9/10.

Boutarel, Amédée. Don Juan de Mozart et E. T. A. Hoffmann, M 74, 34.

Bouyer, Raymond. Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins »vocale«, M 74, 31.

— Nos impressions d'actualité sur les musiques militaires, M 74, 33.

— La musique de la lumière, M 74, 35 f.

Brenet, Michel. La symphonie avant Haydn, GM 54, 37/38.

— La Mélodie chez Haydn, CMu 11, 17/18.

Bröcker, Paul. Die Musik des Volkes, Hamburger Fremdenblatt, 5. Juli 1908.

Brussel, Rob. L'œuvre d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.

Bülow, Hans v. Briefe aus den letzten Jahren, Die neue Rundschau, Berlin, Sept. 1908.

Burckhard, M. Die Regiefrage, Allgem. Zeitung, München, 111, 22.

Callies, E. Einige Bemerkungen z. Artikel »Die 2. Lehrerprüfung u. d. Weiterbildung in der Musik« von Wiltberger in Heft 9, II. Jahrg., Sti 2, 12.

Capellen, Georg. Was können uns exotische Melodien lehren? Mk 7, 23.

Chop, Max. Zweite Aufführung des »Nibelungenrings« in Bayreuth (14. bis 17. Aug.), NMZ 29, 23.

— Bayreuther Eindrücke während der zweiten »Ring«-Aufführung, NMMZ 15, 36.

Chybiński, A. Chopin und Moniuszko, Warschau, Sfinks, I, 3.

— Über die Methoden der Ordnung der Volksmelodien I, Lemberg, Lud XIII, 3.

— Renaissance in der Musik, Lemberg, Athenaeum, I, 4.

— Jungpolen in der Musik, Wien, Polnische Post, II, 36, 41/43.

— Musikalische Revue (Bericht über die Kompositionen v. Paderewski, Stojowski, Karłowicz, Fitelberg und Różyeki). Krakau, Przegląd powszechny, 1907/08.

— Das neue Lied. Dresden, Ateneum, 1908, 3.

— Rimskij-Korsakoff. Krakau, Świat słowiański, IV, 44/45.

— Die Entwicklung der polnischen Musik im XV. u. XVI. Jahrh. Lemberg, Przewodnik literacko-naukowy, Septemberheft u. ff.

Clemens, Georg. Das Kostüm der Anna in »Die weiße Dame« im 2. Finale, DBG 37, 35 (Dramaturg. Beilage Nr. 44).

Collet, G. La musique Espagnole SIM 4, 9.

Conze, Joh. Klangmomente, AMZ 35, 34/35.

— Die verloren geglaubte Messe von Joh. Brahms, AMZ 35, 36.

Curzon, Henri de. Les interprètes d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.

Daffner, Hugo. Zur Geschichte der Salome, Königsberger Blätter f. Literatur und Kunst. Beilage der Königsberger Allgemeinen Zeitung, 11. Sept. 1908.

— Die neue Orgel zu Lyck in der evang. Kirche. Königsberger Allg. Zeitung, 1908, Nr. 426.

Dieckmann, Ernst. Über den Gesangsunterricht an höheren Lehranstalten, Sti 2, 12.

Dillmann, Alex. Das szenische Problem



des Götterdämmerung-Schlusses. (Erwiderung auf den gleichlautenden Aufsatz von A. Seidl), Münchner Neueste Nachrichten, 1908 Nr. 436.

Dokkum, J. D. C. van. Een achttal onuitgegeven brieven van Hector Berlioz, Cae 65, 8.

Dotted Crotchet. A visit to Bedford, MT 50, 787.

— A visit to Preston, MT 49, 786.

Draber, H. W. Straßenmusik in London, NMZ 29, 23.

Dubitzky, Franz. Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister, BfHK 12, 11f.

Edwards, F. G. Gluck in England, MT 49, 786.

Ehrlichs, Alfred. Giulio Caccini, Inauguraldissertation, Leipzig.

Eisenmann, Alex. Neuere Violin-Literatur. I. Literarisches, NMZ 29, 23.

Eitz, Carl. Vorschlag zur Verbesserung der Wandernoten- und anderer Notenlehrmethoden, Pädagogische Reform, Hamburg, 1908, Nr. 36.

Erckmann, Fritz. Sphärenmusik, ZIMG 9, 12.

Erler, Herm. Niels W. Gade, Berliner Tageblatt. 22. Febr. 08.

Fantasio. Serata musicale, CM 12, 8.

Feld, Kalman. Äußerungen berühmter Dirigenten über die dritte Leonoren-Ouvertüre, DMDZ 10, 35f.

Felix, Paul. Das Festspieltreiben in Bayreuth. Die Woche, Berlin, 9, 35.

Fiege, Rud. Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 1861, AMZ 35, 38.

Freudenberg, W. Der musikalische Zeitgeschmack, Weser-Zeitung, Bremen, 8. März 08.

Fuller, J. A. Reinhold von Warlich und die Kunst des Liederzyklus, RMZ 9, 37/38.

Garsó, Siga. Das Unreinsingen, Sti 2, 12.

Gastoué, A. Le »Graduale« de l'Edition Vaticane, TSG 14, 4f.

— Le Graduel vatican, sa mise en usage, TSG 14, 8.

Göhler, G. Orchesterkompositionen von Jean Sibelius, KW 21, 23.

Goldschmidt, Hugo. Einheitliche Bühnenaussprache, AMZ 35, 34/35.

Grunsky, Karl. Die Bayreuther Festspiele, Mk 7, 23.

Günther, Felix. Das Musikleben in Alt-Wien im Lichte der zeitgenössischen Kritik, MRu 1, 6.

Hahn, Reynaldo. André Messager chef d'orchestre, Musica, Paris, Sept. 1908.

Hähn, Rich. Noch einmal »Einheitliche Bühnenaussprache« (Erwiderung auf den gleichlaut. Aufsatz von Goldschmidt), AMZ 35, 36.

Hassenstein, Paul. Die diatonische Tonleiter, Sti 2, 12.

Heinsmann, Kurt. Theateragenten, Hannoverscher Courier, 27. Mai 1908.

Hirsch, Benno. Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters, AMZ 35, 38.

Hirschberg, Leopold. Carl Loewe's Chorgesänge weltlichen Inhalts, Mk 7, 23f.

Hönn. Das Mannheimer Hoftheater unter Dr. Karl Hagemann, RMZ 9, 33/34.

Howard, Walter. Die Sprache als Grundlage des Gesangsunterrichtes, Sti 2, 12.

Hübner, Otto R. Vom Melodram und Programm, AMZ 35, 34/35.

Jacobi, Martin. Aus dem Berliner Musikleben in d. ersten Hälfte des 19. Jahrh., Vossische Zeitung, Berlin, 17., 24. Mai 1908.

Jehle, Fr. Hymnologisches, MSfG 13, 8/9.

Istel, Edgar. Wagner's Tristanakkorde eine »Reminiscenz«, Mk 7, 24.

— Die Wagnerfestspiele im Münchner Prinzregententheater, AMZ 35, 37.

K. Die Bayreuther Festspiele 1908, RMZ 9, 35/36.

Kahle, A. W. J. Schiller und Beethoven, DMZ 39, 34.

Keller, Otto. Joseph Pembaur, Augsburger Postzeitung, 23. Mai 1908.

— Die Brahms-Ausstellung in Wien, ibid. 27. Mai 1908.

Kleffel, Arno. Ferdinand Braunroth: Neue Modulationslehre (Bespr.), KL 31, 17.

Kling, H. Le poëte Castelli et Beethoven, CMu 11, 15/16.

Kloß, Erich. Bayreuth 1908. Lohengrin. — Parsifal. — Der Ring des Nibelungen, BfHK 12, 12.

— Lohengrin-Schicksale. Zur Neueinstudierung des »Lohengrin« in Bayreuth 1908, RMZ 9, 35/36.

— Zur Neueinstudierung des »Lohengrin« in Bayreuth, MRu 1, 6.

Knosp, Gaston. Le Eulh-Ya et la musique chinoise, GM 54, 35/36f.

Koch, Hans. Ein evangelisches Gesangbuch f. Deutschösterreich, MSfG 13, 8/9.

Kohut, Adolf. Max Bruch u. Joh. Brahms. (Briefe), Berliner Börsen-Courier, 5. Jan. 1908.

— Persönliche Erinnerungen an Hedwig Reicher-Kindermann, MRu 1, 6.

— Karl Maria von Weber und Gasparo von Spontini, RMZ 9, 33/34.

Korth, Leonard. Uhland's Gedichte in der musikalischen Komposition, DMDZ 10, 37.

Krause, Emil. Zur Geschichte der H moll-Messe von J. S. Bach, BfHK 12, 12.

Kühn, Oswald. Die erste deutsche Grieg-Biographie, DMDZ 10, 36.

Lambinet, René. La Technique de César Franck, MM 20, 15/16.

Lammers, H. Le Ballet comique de la Reine (1581), MM 20, 15/16.
Langloys, Yves. Etude de musicopédie platonicienne, TSG 14, 5f.
Lawrence, J. T. Handel's Utrecht Te Deum and Jubilate, MO 31, 372.
Lichtenberger, H. La correspondance de Richard Wagner avec Minna Wagner, SIM 4, 9.
Liebscher, Arthur. Die sächsischen Kantoreigesellschaften. Ein Bild aus der Blütezeit evangelischer Kirchenmusik, Dresdner Anzeiger, Sonntagsbeilage, 1908, Nr. 35.
— Zur Diskussion über das Thema »Absolutes Gehör«, NMZ 29, 23.
Liepe, Emil. Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesangs-Unterrichts von Paul Kirsten, BfHK 12, 12.
Löbmann, Hugo. Bemerkungen zu »Falsche Rhythmusaufzeichnungen im Schul- und Volksliede« von Ludwig Riemann-Essen. (MSS 3, 2), MSS 3, 6.
Loisel, J. La Sonate classique avant Beethoven, CMu 11, 15/16.
Lowe, George. Hugo Wolf as a song writer, MO 31, 372.
Löwenthal, H. Das Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Tonkunst resp. das Vorgehen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, verhandelt auf der 9. ordentl. Hauptversammlung des Deutschen Musikdirektoren-Verbandes in Eisenach, Deutsche Saalbesitzer-Zeitung, Leipzig, 5, 15ff.
Maclean, Charles. Two English Authors on Wagner's Ring, ZIMG 9, 12.
Masson, Paul-Marie, L'esthétique musicale scientifique (Ch. Lalo) SIM 4, 9.
Mayrhofer, Rob. Eine Frage an das Gehör, Mk 7, 23.
McCormick, W. H. Teaching the notes, MMR 38, 453.
Mendelsson, Arnold. Allerlei, Mk 7, 22.
Mensi, A. Frhr. v. Die Münchner Mozart- und R. Wagner-Festspiele, Allgem. Zeitung, München, 111, 20f.
Meyling, Prozper van. Over de zucht tot reizen bij het Zangersgilde, Cae 65, 8.
Miller, A. Die Musik und die Bühne in der Schule als pädagogische Faktoren. Kultura, Mai- u. Juniheft, Warschau.
Milligen, S. van. Beroemde, maar nu verget. opera's uit de 18de eeuw, Cae 65, 8.
— Twee daagsche muziekfeest der Ned. Toonkunst, enaarsvereeniging, Cae 65, 8.
Mojsisovics, Rod. v. Reger's Choralphantasien für die Orgel. Ein Wort zu ihrer Popularisierung, NMZ 29, 22.
Moos, P. Richard und Minna Wagner. (Bespr. der Briefsammlung), Die Zukunft, Berlin, 16, 49.
Müller-Hartmann, Rob. Ernestine Schumann-Heink, HKT 13, 1.
Nagel, Wilibald. Arnold Mendelssohn, Mk 7, 22.
Nef, Karl. Alte Meister des Klaviers. I. Johann Kuhnau (1660—1722), Mk 7, 24.
— Die Geschichte eines Volksliedes (»Vo Luzärn uf Wäggis zue«), SMZ 48, 24.
Neitzel, Otto. Das 85. niederrheinische Musikfest, Musikalische Humoreske, RMZ 9, 33/34.
Neuhaus, Gust. Das natürliche Notensystem. Offener Brief an Herrn Hofoperndirektor Felix Weingartner, AMZ 35, 36.
Neustadt, Rich. Interessante Dokumente aus einer Musikautographen-Versteigerung, NMZ 29, 22.
Opienski, H. Aus der polnischen Musikliteratur. (Über die Bücher von Dienstl, Roguski und Starczewski), Książka VIII, 3, Warschau.
Orthmann, W. Hermann Kretzschmar, Kieler Zeitung, 24. Jan. 1908.
Pf., A. Hugo Riemann's »Handbuch der Musikgeschichte« (Bespr.), DMMZ 30, 36.
Pfohl, F. Bayreuth, Daheim, Leipzig, 44, 49.
Pioch, G. L'esprit français dans l'œuvre d'André Messager, Musica, Paris, Sept. 1908.
Pohl, Louise. Eine Weimarer Erinnerung, AMZ 35, 37.
Procházka, Rud. Freih. v. Musikschätze im Prager Konservatorium, Prager Tagblatt, 16. Mai 08.
Rabich, Franz. Programmusik — keine Musik? BfHK 12, 12.
Reiter, Josef. »Mozart im Herzen!« (Antritts-Rede des neuen Mozarteum-Direktors Josef Reiter i. der Festversammlung zu Salzburg), L 31, 13f.
Riesemann, O. v. Nikolaus Rimsky-Korsakoff (aus S), NMR 7, 82.
Ritter, Herm. Mein neues oder »Reform-Streichquartett«, RMZ 9, 37/38.
Roll, Ludwig. Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund, NMZ 29, 22.
Roth, Herm. Arnold Mendelssohn's »Paria«, BfHK 12, 11.
Rudder, May de. Aux Festspiele de Bayreuth, GM 54, 33/34.
Rychnovsky, Ernst. Leo Blech, Mk 7, 22.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine neue Biographie von Ernst Wolff, NMZ 29, 23.
Sablayrolles, Maur. y Giulio Bas. De l'acompanyament del cant gregorià, RMC 5, 56f.
Schlemüller, Hugo. Eine Symphonie v. Otto Nicolai, NMZ 29, 22.

Schlesinger, Paul. Bayreuth 1908, MRu 1, 6.
Schloesser, Adolph. Anton Rubinstein (1829—1894), MMR 38, 453.
Schmid, Andr. Die Vorsänger (primicerius cantorum) in vorchristlicher und christlicher Zeit, MS 41, 8.
Schmid, Otto. Carl Borromäus von Miltitz. Oberhofmeister, Dichter und Komponist, SH 48, 34.
Schmidt. Eitz-Borchers' Reformen im Schul-Gesangunterricht. — Das Tonwort. (Deutsche Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten zu Leipzig), NMZ 29, 23.
Scholz. Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund, NMZ 29, 23.
Schultz, D, Die geistlichen Gesänge von Alexander Winterberger, Der alte Glaube, Leipzig, 9, 47.
Schütz, Rud. Das Schulkonzert — eine Gefahr? MSS 3, 6.
Schüz, A. Vom Musikalisch-Häßlichen, NMZ 29, 23.
Schwers, P. Heinrich van Eyken †, AMZ 35, 36.
— Edmund Kretschmer †, AMZ 35, 38.
Seidl, Arthur. Das szenische Problem des Götterdämmerung-Schlusses, Münchner Neueste Nachrichten 1908 Nr. 436.
Shaw, Bernh. Das 19. Jahrhundert (aus dem Wagnerbrevier), RMZ 9, 35/36.
Shaw, W. Douglas. »Die Entführung a. dem Serail« at Munich, MMR 38, 453.
Steger, Julius. Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutsch. Jugend? KL 31, 17f.
Stein, M. Seminarmusikreform u. Volksschulgesang, MSS 3, 6f.
Steinhard, Erich. Ein alter deutschböhmischer Tonkünstler (F. L. Gaßmann; eine kleinere, archivalische Arbeit) Deutsche Arbeit. Prag. VII, 12.
Steinitzer, Max. Nochmals August Bungert's »Mysterium«, RMZ 9, 37/38.
Sternfeld, Rich. Die Bayreuther Festspiele 1908. II. Der Ring des Nibelungen, AMZ 35, 34/35f.
Stettiner, Edm. Der Einfluß der Musik auf die Geistesbildung, L 31, 22.
Storck, K. Peter Cornelius' »Gunlöd«. 2. Der Türmer, Stuttgart, 10, 11.
-t- Einiges zur ersten Leipziger Aufführung des Lohengrin, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 151.
Taylor, Baynton. Modern organ voices, MO 31, 372f.
Teichfischer, Paul. Der IV. Musikpädagogisch. Kongreß i. Berlin, BfHK 12, 11.
Tischer, G. Hans Gelbke, RMZ 9, 33/34.
Vatielli, F. La »Lyra Barberina« di G. B. Doni, CM 12, 8f.
Vianna da Motta, José. Hans von Bülow's Bedeutung für das Konzertleben der Gegenwart, Mk 7, 24.
Volbach, Fritz. Mein und Dein in der Kunst, DMDZ 10, 37.
Wagner, P. Sur la notation du Manuscrit 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques, TSG 14, 6f.
Walker, Ernst. The relative importance of the verbal factor in classical vocalmusic, NMR 7, 82.
Weber-Bell, Nana. Nochmals Ast und Engel, MSS 3, 6.
Weigl, Bruno. Domenico Scarlatti als Klavierkomponist, RMZ 9, 37/38.
— Die italienische Oper in Deutschland, Mk 7, 23.
Williams, C. F. Epiphany Services in the Church of San Andrea della Valle, Rome, MT 50, 787.
Woollett, Henri. Le Théâtre lyrique de Gluck à Mozart, MM 20, 15/16f.
Wustmann, Rud. Klingen und Singen in Wolfram's Parzival, Die Propyläen, München, 5, 38.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Kaiser Alexander Universitäts-Bibliothek, Helsingfors (Finnland).
Bruno Hirzel, München, Jägerstraße 20 II.
Hermann Roth, Leipzig, Brüderstraße 55.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **H. Abert**, Halle a/Saale, jetzt Reichardstr. 3.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes**.

Leopold Hirschberg (Berlin), Der Tondichter Adolf Bernhard Marx.
Georg Schünemann (Berlin), Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik.
Hugo Riemann (Leipzig), Kleine Studien zu Joh. Wolfs neuem Isaak-Band.
Johannes Wolf (Berlin), Bemerkungen zu Hugo Riemanns »Isaak-Studien«.

Ausgegeben Anfang Oktober 1908.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. Zehnter Jahrgang. **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Mitteilungen über den III. Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft in Wien (Mai 1909).

Bisher wurden nachstehende Sektionen samt Unterabteilungen gebildet und von den Vorständen im Deutschen Reiche, in England, Frankreich und Italien hierfür die nachbenannten Leiter designiert. Österreich beschränkte sich darauf, für die einzelnen Sektionen und Unterabteilungen »Einführende« (Vertreter des Wiener Kongreßausschusses) zu bestimmen, denen es obliegt, die einzelnen Sektionen unter dem Beistande der von den anderen Ländern delegierten Mitleiter vorzubereiten. Hierbei ergeht an die bisher noch nicht vertretenen Länder die Einladung, eventuell auch ihrerseits Mitleiter für die einzelnen Sektionen in Vorschlag zu bringen, und zwar möglichst bald.

I. Sektion. **Musikgeschichte.**

a) Alte (Einführender: Prof. Oswald Koller),
b) neue.
c) Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.
(Einführender ad b und c: Dr. Erwin Luntz).
d) Geschichte der Oper (Einführender, prov.: Dr. Robert Haas).
e) Lautenmusik (Einführender: Dr. Adolf Koczirz).

Die Leitung dieser Sektion resp. deren Unterabteilungen haben bisher übernommen: Pierre Aubry (Paris), Dr. Oskar Chilesotti (Bassano), Edward J. Dent, Esq. (Cambridge), Dr. J. Ecorcheville (Paris), Bibliothekar Guido Gasperini (Parma), Direktor Vincent d'Indy (Paris), Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin), Bibliothekar Charles Malherbe (Paris), Sir Hubert Parry, Bart. (London), Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig), Prof. Dr. Adolf Sandberger (München).

II. Sektion. Musikalische Ethnographie (exotische Musik und Folklore).
(Einführende: Prof. P. Wilhelm Schmidt, Regierungsrat Prof. Dr. Josef Pommer.)
Leiter: Dr. Erich v. Hornbostel (Berlin), Dr. Louis Laloy (Paris), Sir Charles Villiers Stanford (London).

III. Sektion. Theorie, Ästhetik, Didaktik.
(Einführender: Prof. Dr. Friedrich Jodl.)
Leiter: Prof. Dr. Lionel Dauriac (Paris), Geheimrat Prof. Dr. Theodor Lipps (München), Sir Alexander Mackenzie (London).

IV. Sektion. Bibliographie und Organisationsfragen.
(Einführender: Bibliothekar Dr. Josef Mantuani.)
(Leiter: William Barclay Squire, Esq. (London), Direktor Prof. Dr. Albert Kopfermann (Berlin), Bibliothekar Julien Tiersot (Paris).
Mit einer Unterabteilung für: Musikalische Länderkunde.
Leiter: Bibliothekschef O. G. Sonneck (Washington).

V. Sektion. Kirchenmusik.
a) Katholische (Einführender: Msgr. Probst Dr. Karl Schnabl).
b) Evangelische (Einführender: a. o. Rat im evang. Oberkirchenrat Prof. Dr. Karl Alfons Witz-Oberlin).
Leiter: Dr. W. Hayman Cummings Esq. (London), auch ad a), Dom André Mocquereau (Prior der Abtei Quarr, Ryde, Isle of Wight), Kapellmeister Dr. Karl Weinmann (Regensburg), ad b) Prof. Dr. Julius Smend (Straßburg i. E.).
Mit einer Unterabteilung für: Orgelbaufragen.
Leiter: Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.).

In der Sektion für Musikgeschichte wird eine Unterabteilung für die Einrichtung historischer Kunstwerke zu Aufführungszwecken organisiert Wenn in den Versammlungen der Neuen Bach-Gesellschaft vorzüglich das Bach'sche Kunstwerk erörtert wird, so soll beim Kongreß das Thema zeitlich ohne Beschränkung behandelt werden; hierbei ist die Zeit von Bach und Händel natürlich nicht ausgeschlossen.

Es möge gestattet sein, die besonders in Betracht zu ziehenden Fragen hier anzuführen, damit nach diesen Gesichtspunkten eine Arbeitsteilung in Referate vorgenommen werden könne:

a) Der *Basso continuo*, die Art der Ausführung, die zeitlichen Grenzen desselben, so z. B. die Frage: Kommt in den im I. und II. Band der Gesamtausgabe der Werke von Jos. Haydn erschienenen Sinfonien überhaupt noch ein *Basso continuo* in Betracht? (Ist er notwendig oder überhaupt möglich?)
b) Ornamente (auch Appoggiatur).
c) Über Akkordinstrumente (Auswahl und Zusammenstellung). (Das Klavier in der Kirche und bei Oratorien.)
d) Zahl der Besetzungen, Verhältnis von Chor- und Orchesterstimmen. Die Zahl der Stimmen in der a-capella-Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Kammer-, Haus- und Konzertmusik, sowie in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

e) Berücksichtigung der Originalinstrumente. Auswahl der Instrumente für nicht näher bezeichnete Instrumentalstimmen.
f) *Alti naturali* (Alt und Tenor).
g) Transposition und Chiavette.
h) Schlüsselübertragung.
i) Tempo und Dynamik.
k) Einrichtung für liturgische Zwecke.
l) Textübertragungen und -einrichtungen.
m) Akkommodation der Bearbeitungen an die jeweiligen Anforderungen der Zeitepoche.

Herr O. G. Sonneck, Chef der Musikabteilung der Kongreßbibliothek in Washington (Amerika), regt an, Berichte »über den Stand der musikalischen Länderkunde« zu erstatten. »Die Referenten der verschiedenen Länder sollen einen Einblick gewähren in den Stand der Geschichte der Musik in den einzelnen Ländern, der Musikwissenschaft im allgemeinen, der Organisation des Musiklebens überhaupt, der Musikgesellschaften in Konzert und Oper, in Musikkritik, die staatliche, städtische bzw. auch Landesunterstützung der Musik, die Stellung der verschiedenen Stände zum Musikleben und überhaupt über Punkte, die charakteristisch sind für den künstlerischen und wissenschaftlichen Musikbetrieb eines Landes. Es soll vorzüglich auch auf die musikökonomischen Verhältnisse Rücksicht genommen werden.«

Herr Sonneck erklärt sich bereit, dies für Amerika zu übernehmen; es ergeht nunmehr die Einladung an die P. T. Vorstände der Landessektionen und besonders auch an die Mitleiter der Sektion für Organisation und Musikbibliographie, für die Bestellung eines oder mehrerer Referenten Sorge tragen zu wollen. Wenngleich die Aufgabe, die hier gestellt wird, nicht erschöpfend behandelt werden kann, so könnten diese Referate doch eine Grundlage für weitere Untersuchungen bilden.

Herr Dr. Albert Schweitzer (Straßburg i. E.) und Herr Lektor G. G. Bagster (Wien) haben die Einberufung einer Enquete über Orgelbaufragen angeregt, deren Organisation im nächsten Hefte bekannt gegeben werden wird.

Wien, im Oktober 1908.

Für den Wiener Kongreßausschuß

Guido Adler.

Alle Zuschriften wollen gerichtet werden an: Das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien, IX. Türkenstraße 3, mit der Beischrift »Kongreßkomitee Sektion . . .«

Redaktioneller Teil.

Un maître inconnu de Mozart.

I.

Jamais peut-être, dans aucun art, aucun homme d'une profonde originalité personnelle n'a été aussi sensible aux influences extérieures que Mozart, dont on peut bien dire que, durant toute sa vie, son œuvre a subi le contrecoup d'autres œuvres qu'il a eu l'occasion d'entendre ou de lire. Dans sa jeunesse, notamment, on n'en finirait pas à vouloir nommer les compositeurs de tous pays qu'il a essayé d'imiter, soit en adoptant tout-à-fait leur style, ou bien en leur empruntant tel ou tel procédé d'invention ou d'éxécution. Et cependant, parmi cette multitude de maîtres, il y en a trois dont l'empreinte, sur le jeune Mozart, a été exceptionnellement profonde et durable,

de façon qu'on est en droit de les considérer comme les véritables inspirateurs de son œuvre et de son génie.

Deux de ces maîtres sont suffisamment connus pour que nous n'ayons pas à insister sur l'importance de l'enseignement qu'en a reçu le jeune homme: ce sont Chrétien Bach, dont Mozart a été l'imitateur direct et fidèle entre les années 1764 et 1768, pour continuer ensuite, presque toute sa vie, à se souvenir tout ensemble de son invention mélodique et de quelques uns de ses moyens d'expression; et puis, en second lieu, Michel Haydn, dont la véritable action sur lui n'a commencé que vers 1772, mais s'est exercée depuis lors si efficacement, jusqu'au grand voyage de 1777, que toute son œuvre, pendant cette importante période de formation définitive, nous apparait connue une contre partie immédiate de l'œuvre du maître salzbourgeois durant le même temps. Mais à côté de ces deux hommes célèbres, et dont l'influence sur Mozart, si elle n'a jamais encore été exactement mesurée, a du moins été reconnue, d'une façon générale, par tous les biographes, un troisième compositeur, aujourdhui presque entièrement oublié, a peut-être pris une part plus considérable encore à l'éducation musicale du jeune garçon: ou plutôt, tout en laissant une trace moins large dans l'œuvre de Mozart, l'influence de ce troisième maître a été plus persistante, et s'est fait sentir, en quelque sorte, sur les sources vives du génie de Mozart, au lieu de n'atteindre, comme celles de Chrétien Bach et de Michel Haydn, que ses idées esthétiques et le système de son style. Non seulement, en effet, nous avons la preuve que Mozart, jusqu'au terme de sa carrière, a gardé vivant en soi le souvenir de l'œuvre de ce maître: mais personne n'a plus contribué à former ce qu'on pourrait appeler son cœur de musicien-poète, et à lui révéler cet idéal particulier de beauté qui est ce que nous aimons le plus chez lui, sous la diversité de genres et des manières. Le nom de ce troisième maître de Mozart est Jean Schobert; et c'est à Paris, pendant ses deux séjours de 1763 et de 1778, que Mozart s'est passionnément imprégné de ses compositions, alors goûtées entre toutes en France et dans l'Europe entière, mais ensuite brusquement balayées par la tempête révolutionnaire, et qui attendent encore qu'un heureux hasard vienne les ressusciter, pareil à ceux qui ont tiré de l'oubli l'œuvre d'un Rust ou celle d'un Stamitz.

La personne et la vie de Schobert sont entourées d'une brume de mystère si épaisse qu'il nous a été presque impossible de la pénétrer. Nos recherches, poursuivies depuis plusieurs années, et dans les directions les plus différentes, nous ont surtout permis de découvrir la fausseté de toutes les affirmations émises, au sujet de Schobert, par les musicographes du XIXème siècle, et notamment de deux entre elles, l'une le donnant pour un Alsacien, et l'autre faisant de lui le frère du corniste Schubart, membre de la chapelle royale de Versailles. Ce «Georges-Pierre Schubarth», né à Memmelsdorf le 6 Janvier 1734, a eu, en effet, plusieurs frères, mais dont aucun n'est venu en France. Quant à l'origine alsacienne de Schobert, elle est contredite, à deux reprises, par l'Allemand Grimm, qui le connaissait très intimement, et qui nous affirme qu'il était «Silésien»: au reste, les diverses archives alsaciennes ne font pas même mention de lui, ce qui exclut jusqu'à l'hypothèse d'un séjour prolongé à Strassbourg ou en Alsace. Mais le plus curieux est que les archives parisiennes, elles-mêmes, ni les journaux français du temps, ne nous offrent aucun renseignement biographique vraiment sérieux sur un maître aussi connu et goûté que l'était celui-là.

Tout au plus avons-nous trouvé, dans les Archives de la Seine, à la date du 9 Mars 1765, l'acte de baptême d'un fils «de Jean Schobert, musicien, et d'Elizabeth Pauline, son épouse, demeurant rue du Temple». Et pour ce qui est des journaux parisiens, tous se bornent à annoncer la publication des œuvres du maître. Tout ce que nous savons de certain sur sa vie nous vient du seul Grimm et de la correspondance des Mozart. Et voici, en résumé, le tableau que nous pouvons nous faire de cette vie, d'après tous les documents qu'il nous a été possible de consulter:

Mort en 1767, «à la fleur de l'âge», le «Silésien» Jean Schobert (dont le nom, commun en Silésie et en Pologne, semble d'ailleurs une déformation slave du nom allemand de Schubart) a dû naître aux environs de 1740. Ses premières études ont dû être faites à Breslau: car la Bibliothèque de cette ville possède le manuscrit, probablement autographe, d'un *Divertimento* qui se trouve être la première Sonate de l'op. I, publiée ensuite à Paris vers 1762. Entre ce séjour du jeune homme à Breslau et son arrivée à Paris, où, vers 1761 ou 1762, nous le voyons devenir «claveciniste» du Prince de Conti, la seule chose certaine que nous sachions est un passage de Schobert à Augsbourg, qui a été raconté plus tard, dans cette ville, au jeune Mozart. Mais l'étude de l'œuvre de Schobert, surtout à ses débuts, atteste si évidemment l'influence des maîtres italiens, et en particulier de Galuppi, que tout porte à croire que le jeune homme, lors de son passage à Augsbourg, se rendait à Venise ou en revenait. Toujours est-il que, depuis 1762 jusqu'à sa mort, le 25 août 1767, le jeune maître nous apparait fixé à Paris, marié avec une Française, et tâchant de plus en plus à s'imprégner du goût français. Avec un génie inventif des plus remarquables, il introduit, dans la musique française de clavecin, bon nombre d'innovations pratiques dont la trace, au reste, se retrouve aussitôt dans les premières Sonates du petit Mozart. C'est lui, par exemple, qui imagine de publier ses sonates par petits recueils de deux, au lieu des six sonates traditionnelles; c'est lui encore qui met en vogue l'addition facultative d'une partie de violon à la partie du clavecin; et une annonce de journal nous le montre s'occupant aussi des moyens de donner au clavecin une sonorité plus voisine de celle du nouveau «piano forte». Ainsi sa carrière se poursuit, active et brillante, à peine un peu obscurcie, en décembre 1765, par l'échec d'un petit opéra comique, *le Garde Chasse et le Braconnier*, jusqu'à ce jour de la St Louis, le 25 août 1767, où, ayant mangé à Saint-Cloud des champignons vénéneux, il meurt misérablement «à la fleur de l'âge», laissant un vide que ne rempliront, dans la musique française de clavecin, ni les Hullmandel, ni les Edelmann, ni tous les autres nouveaux venus qui, invariablement, s'inspireront de lui et tâcheront à imiter sa manière.

Son œuvre, dont une partie n'a paru qu'après sa mort, est relativement assez considérable. Elle ne contient que des compositions de clavecin, mais avec une tendance de plus en plus marquée, chez lui, à renforcer l'accompagnement orchestral, de telle sorte que plusieurs de ses Concertos sont peut-être plus intéressants encore par leurs *tutti* que par les *soli* du clavecin. Nous ne saurions entrer ici dans l'examen de cette œuvre, d'ailleurs très bon égale, mais toute pleine de morceaux admirables, et dont l'influence a été vraiment énorme sur tous les maîtres de la période caractérisée par le passage du style de l'ancien clavecin à celui du *piano*. Que si l'on vent se rendre compte de l'originalité de l'art de Schobert, de l'étonnante puissance

de son génie d'invention, et de l'extraordinaire intensité poétique de son expression, par où son œuvre n'a vraiment de comparable que celle de son élève Mozart, on pourra, à défaut d'éditions anciennes du reste de sa musique, se contenter d'étudier les deux Sonates en *ré mineur* et en *ut mineur* de son op. 14 qui ont été réimprimées, de nos jours, par Méreaux dans sa série des Clavecinistes. Ici, notre intention est seulement d'indiquer, en quelques mots, la profonde action exercée par le maître parisien sur le jeune Mozart.

Mais il faut d'abord que nous rappelions rapidement ce que la correspondance des Mozart nous apprend sur leurs relations avec Schobert. De Paris, le 1er février 1764, Léopold Mozart écrit à ses amis de Salzbourg que, «parmi les musiciens allemands les plus goûtés en France, MM. Schobert, Eckard et Honnauer sont particulièrement appréciés pour le clavecin»; et il ajoute: «MM. Schobert, Eckard, le Grand et Hochbrucker nous ont tous apporté leurs sonates gravées, dont ils ont fait hommage à nos enfants . . . Ma fille joue les pièces les plus difficiles que nous ayons à présent de Schobert, d'Eckard, etc., et avec une netteté si incroyable que le misérable Schobert ne peut pas cacher la jalousie et l'envie qu'il en éprouve, se rendant ainsi ridicule auprès de M. Eckard, qui est un homme fort honorable, comme auprès de bien des gens». A en juger par ces passages, les Mozart n'auraient eu qu'une estime bien mince pour la personne et le talent de Schobert: mais on sait que Léopold Mozart subissait alors aveuglément l'influence de son protecteur Grimm, qui, après avoir voulu d'abord protéger pareillement le jeune Schobert, s'était brouillé avec lui, et avait transporté toute sa faveur sur son rival Eckard. Et pendant que le père dédaignait ainsi la musique de Schobert, son fils, aussitôt et involontairement, avait reconnu tout ce que cette musique lui offrait d'intéressant et de précieux à imiter. Le fait est que, des quatre Sonates qu'il a publiées à Paris, — en deux séries de deux Sonates, et avec des accompagnements facultatifs de violon, suivant l'exemple de Schobert, — si la première se ressent surtout du style d'Eckard, jusqu'à emprunter à celui-ci une cadence entière, les trois autres sont directement inspirées des sonates de Schobert. L'une d'elles, en *ré*, qui porte le nº 2 de l'op. I, mais qui a été composée après le nº 1 de l'op. 2, contient un Andante dont le père, dans une autre lettre, fait un éloge tout particulier; et il suffit de comparer cet Andante avec le premier morceau de la première sonate de l'op. 3 de Schobert pour constater à quel point l'enfant est déjà pénétré de la manière de ce maître. Mais nous possédons un témoignage écrit qui, plus clairement encore, nous révèle le grand cas que le jeune Mozart a toujours fait du claveciniste parisien. Dans une lettre datée de Paris, le 29 mai 1778, il raconte à son père qu'il est entré chez un marchand de musique «afin d'acheter, pour une de ses élèves, l'œuvre des Sonates de Schobert». C'est donc la série des compositions de Schobert que le jeune homme faisait jouer à ses élèves, pendant son dernier séjour à Paris; et certes il devait lui même, à ce moment, la jouer et l'étudier avec plus d'ardeur que jamais, car les «sonates difficiles»[1]) qu'il a composées du-

1) Dans une lettre de Paris, le 11 septembre 1778, Mozart écrit à son père qu'il va probablement publier bientôt ses «six sonates difficiles». On a supposé qu'il s'agissait là des six sonates K. 279—284, composées en 1775 pour le baron Dürnitz: mais il est bien peu probable que Mozart, ayant déjà certainement composé, à cette date, les trois grandes sonates en *ré* (K. 311), en *ut* (K. 309) et en *la* mineur (K. 310),

rant ce séjour, notamment celles en *la mineur*, en *la majeur* (avec la *marche turque*), et en *fa majeur*, sont toutes remplies de passages de virtuosité qui reproduisent, presque textuellement, des passages des concertos de Schobert.

Encore ces emprunts, et d'autres que nous allons signaler tout à l'heure, sont-ils loin de constituer toute la dette contractée par Mozart à l'endrait de Schobert. D'une façon générale, on peut dire que c'est à ce maître que Mozart est redevable de tout cet élément de passion «romantique» qui, en tout temps, nous apparait ça et là, dans son œuvre, à côté de la grâce toute «classique» où se revêlent à nous les influences de Chrétien Bach et de Michel Haydn. Sans cesse nous voyons se produire, chez lui, des élans fièvreux qui, d'ailleurs, ne durent souvent que quelques mesures, mais qui parfois s'étendant sur des morceaux entiers, par exemple dans les compositions de tonalités mineures (a): ces élans romantiques, c'est Schobert qui en a donné le modèle à son jeune successeur, ou, tout au moins, qui l'a encouragé à s'y laisser aller. Lui aussi, à tout instant, le voici qui s'emporte et s'enflamme, au milieu d'un morceau, agrandissant et renforçant tout à coup une idée d'abord toute simple, avec des modulations chromatiques rapides et imprévues, qui transforment cette gracieuse idée en un chant de tendresse ou de douleur pathétiques! Pareillement encore, ce n'est qu'à l'école de Schobert que Mozart a appris, dès son enfance et pour toujours, ce traitement tout mélodique du menuet que l'on pourrait croire sa propriété exclusive, si on ne le retrouvait, peut-être plus marqué encore, dans l'œuvre du maître parisien. Au lieu d'insister surtout sur le rythme, comme faisaient les autres musiciens du temps, Schobert et Mozart sont les seuls à concevoir le menuet presque à la manière d'un chant, et parfois même à lui donner le rôle d'un Andante expressif, entre deux mouvements plus rapides[1]).

Mais ce sont là des considérations d'ordre purement critique, et que nous n'aurions garde de pousser plus loin, étant donnée l'impossibilité où se trouve aujourd'hui le lecteur d'en apprécier la justesse, en étudiant l'œuvre de Schobert à côté de celle de Mozart. Aussi nous bornerons-nous, pour le moment, à citer un exemple curieux et caractéristique d'une influence dont la portée véritable ne pourra être évaluée que le jour où l'œuvre de Schobert sera devenue accessible à tous, et aura repris sa place légitime parmi les monuments historiques de la littérature du clavecin.

II.

Il y a, dans les compositions d'enfance de Mozart, une série d'œuvres faite pour intriguer tout spécialement les biographes du maître: c'est la série des quatre premiers Concertos de clavecin (K. 37, 39, 40 et 41). L'autographe de ces Concertos (à la Bibliothèque de Berlin) porte l'inscription de leurs dates. Sur le premier Concerto, c'est Mozart lui-même qui, beaucoup plus

---

ait entendu par «sonates difficiles» ses petites sonates de 1775. En réalité, il suffit d'étudier de près, à côté des trois sonates susdites, les sonates K. 331, 332 et 330 pour reconnaître qu'elles ont été composées vers le même temps, sous la double influence du style de Mannheim et de celui de Paris, et que c'est d'elles que Mozart voulait parler dans sa lettre. Au reste, nous donnerons bientôt une série de preuves positives qui achèveront de lever tous les doutes sur ce point.

1) Voici un petit exemple bien significatif de cette conception mélodique du menuet chez Mozart: celui-ci, en 1770, a pris pour sujet de l'Andante d'une Symphonie (K. 95) exactement la même idée qui lui avait servi, à Paris, en 1764, pour le menuet de sa quatrième Sonate (en sol K. 9), précisément celle de toutes où se revèle le plus à fond l'imitation de Schobert.

tard, a inscrit: *nel Aprile 1767*; sur les trois autres on lit, de la main de Léopold Mozart: *in Junio* et *in Julio 1767*. Mais il se trouve, d'autre part, que le catalogue dressé par Léopold Mozart en décembre 1768, et énumérant même les moindres ébauches composées par Wolfgang depuis ses débuts jusqu'à cette date, ne contient aucune mention de ces quatre Concertos qui, cependant, sembleraient bien plus dignes d'y être cités que, par exemple, des «Sonneries de Trompettes» ou des «menuets à danser». Pour un motif mystérieux, Léopold Mozart, tandis qu'il prend soin de citer les plus insignifiants des premiers essais de son fils, passe sous silence quatre compositions d'un intérêl considérable, et dont certaines parties doivent avoir demandé à l'enfant un grand effort d'invention et de mise au point. Et ce n'est pas tout: pas une fois, dans toute la correspondance des deux Mozart, nous n'entendons parler de ces quatre concertos; pas une fois nous ne lisons même que l'enfant, ni à Vienne en 1768, ni plus tard en Italie, ait joué des concertos de sa composition. Nous possédons des programmes de concerts donnés par les Mozart à Vérone, à Mantoue, à Milan, à Naples: Mozart y fait exécuter des symphonies, y joue des sonates, y déchiffre des concertos de maîtres italiens: jamais il ne s'avise de faire entendre l'un des quatre grands concertos écrits par lui en 1767. Pourquoi? C'est là un problème des plus singuliers.

Peut-être, pourtant, sommes-nous en état d'en fournir la solution. Si Léopold Mozart n'admet point ces concertos parmi les compositions originales de son fils, et si ce dernier ne les joue point dans les concerts, comme des œuvres de lui, peut-être cela tient-il, simplement, à ce que les susdits concertos ne sont pas des œuvres originales, mais bien des adaptations ou transcriptions du même genre que l'arrangement en concertos de trois Sonates de clavecin de Chrétien Bach (K. 107), arrangement qui doit avoir été fait dès 1766, au lendemain de la publication de l'op. 5 de Bach, d'où sont extraites les sonates susdites. Car le fait est que, aussi bien par leurs idées que par les détails de leur réalisation, quelques-uns des morceaux de ces quatre concertos diffèrent singulièrement des compositions authentiques de Mozart en 1767; et la manière dont les sujets musicaux y sont distribués et traités, notamment, change volontiers d'un morceau à l'autre, ce qui ne n'accorde guère avec les habitudes du jeune Mozart, toujours prêt à s'éprendre d'un certain type de composition, et à l'employer exclusivement dans toutes ses œuvres, jusqu'au jour, plus ou moins prochain, où la rencontre d'un autre modèle lui fait abandonner ce type, naguère favori. C'est ainsi que, dans ses Sonates de Londres et de la Haye, dans ses Symphonies et Ouvertures des années qui précèdent son voyage à Vienne en 1768, Mozart, presque invariablement, emprunte à Chrétien Bach et aux Italiens le procédé consistant à diviser ses morceaux en deux parties, au lieu des trois parties d'Emmanuel Bach et de l'école allemande: tout de suite après les barres de reprise, il reprend son premier sujet à la dominante, et nous ne voyons reparaître dans le ton principal que le second sujet de la première partie. Or, dans les concertos en question, la division en deux parties alterne avec celle en trois parties: et tantôt le morceau est conçu comme un vrai morceau de sonate, avec développement et rentrée du premier sujet, tantôt il est traité librement, avec une seconde partie où nous ne retrouvons presque plus aucune des idées de la première. Mais, en tout cas, nous avons la preuve positive que ces concertos ne sont pas, *tout entiers*, de l'invention de Mozart.

Parmi tous les morceaux qui les constituent, en effet, aucun n'est à la fois aussi original d'inspiration et pénétré d'une émotion aussi pathétique que l'Andante en *fa* du deuxième Concerto (K. 39), et l'on peut même ajouter que, de tous les morceaux de ces concertos, celui-là se rapproche le plus d'un certain type expressif qui va nous apparaître, plus tard, dans les grandes œuvres de Mozart, — en particulier, pour nous borner à ce seul exemple, dans le célèbre andante du Concerto en *ut majeur* de 1785 (K. 467). Or, cet Andante de 1767 n'est pas de Mozart: le jeune garçon n'a fait qu'y transcrire en concerto le premier morceau, *andante poco allegro*, de la deuxième sonate pour clavecin et violon obligé de l'op. 17 de Schobert. Non pas que Mozart ait, ici, copié textuellement le morceau de Schobert, comme il avait fait pour les sonates de Chrétien Bach: déjà il s'est permis d'en modifier le début, avec un génie merveilleux, de façon à produire aussitôt une expression qui, chez Schobert, n'intervient que vers le milieu de l'Andante. Mais ce n'est là qu'une transposition; et l'ensemble du morceau n'en appartient pas moins *complètement* à Schobert. Même ton, même suite des idées, même accompagnement continu en triolets, mêmes modulations chromatiques: l'enfant n'a fait que repenser à sa manière la pensée du maître parisien [1]).

Voilà donc, une fois de plus, un morceau à éliminer du catalogue de l'œuvre de Mozart [2]! Et bien que nos recherches ne nous aient point permis, jusqu'ici, de découvrir des modèles ayant pu servir pour d'autres morceaux des premiers Concertos, nous n'en sommes pas moins portés à croire que la plupart de ces morceaux sont également de simples *adaptations*, entreprises par l'enfant en manière d'exercice, et que c'est pour ce motif que Léopold Mozart, dans son Catalogue de 1768, s'est abstenu de citer des œuvres qu'il ne regardait point comme étant des compositions originales de son fils. En réalité, le premier Concerto de clavecin original de Mozart est celui que le jeune homme a composé à son retour de Vienne en 1773 (K. 175); et si celui-là est tout pénétré des souvenirs allemands que Mozart a rapportés de son voyage, avec une trace manifeste de l'influence de Joseph Haydn en particulier, bien souvent encore, dans la suite, les grands Concertos de Salzbourg et surtout de Vienne attesteront l'importance de l'obligation du maître allemand à l'égard de ce Schobert dont il s'est amusé, dans son enfance, à adapter en concerto un morceau de sonate.

Paris. **T. de Wyzewa et G. de St. Foix.**

1) Es wird sicher allgemeinem Interesse begegnen, daß unsere Verleger, die Heren Breitkopf & Härtel, auf unsere Anregung hin die beiden Stücke, Schobert's Sonaten- und Mozart's Konzertsatz durch eine Stichausgabe allgemein zugänglich gemacht haben, wodurch jeder einen Einblick in die Methode von Mozart's Lernverfahren und in sein Verhältnis zu Schobert gewinnen kann. Die »Beilage« ist durch die Herren Breitkopf & Härtel zu beziehen und kostet 1 *M*. D. R.

2) Nous permettra-t-on de rappeler, à ce propos, que, dans des communications précédentes, — et dont ce *Bulletin* a bien voulu rendre compte, — nous avons établi déjà la nécessité d'éliminer, du catalogue de l'œuvre de Mozart, les morceaux que voici: 1° la Symphonie en mi bémol K. 18, que Mozart a simplement copiée, à Londres, sur la partition d'une symphonie d'Abel (publiée plus tard par celui-ci dans son recueil op. VII); 2° le fragment de fugato en *ré* pour orchestre, K. 291, qui forme le finale d'une symphonie de Michel Haydn; et 3° toute la Symphonie en *sol* K. 444, à l'exceptio du prélude *Adagio maestoso*, — laquelle Symphonie est également l'œuvre de Michel Haydn, et aura été, peut-être, donnée par ce maître à Mozart en échange des deux duos de Violon et Alto (K. 423 et 424), dont on sait que Mozart les a composés pour Michel Haydn en 1783?

The Sheffield Festival.

A performance of Mendelssohn's "Elijah" in 1895, under the direction of Henry Coward, first called attention to the existence in Sheffield of a superb body of singers trained by a gifted and indefatigable choir-master. The following year the first festival was organized, and brought to a successful issue under the conductorship of the late August Manns. Since then five triennial festivals have been held, and it may be said without exaggeration that the artistic development of this fine chorus has steadily progressed, until, in the Festival of 1908, it culminated in a series of performances, which for finish of detail, vitality, dramatic expression and general choral intelligence, have hardly been surpassed in this country.

One of the most notable features of the Festival was undoubtedly the judicious and unfettered choice of music that was entirely worthy of the labour and long study bestowed upon it. It is true that there was no novelty on a large scale, but neither was there any sense of jarring to our artistic sensibility such as too often occurs when the performance of a wholly beautiful masterpiece is followed by some dry, flabby, or perfunctory piece of work which a mistaken policy has seen fit to "commission for the occasion". In a scheme which included such daily *pièces de résistance* as the "Elijah", César Franck's "Beatitudes", Verdi's "Requiem" and Bach's "St. Matthew Passion", there could be no complaint of monotony of style or period; while more modern composers were represented by such sharply contrasting personalities as Debussy and Walford Davies, Rimsky-Korsakov and Frederick Delius. Of the performances of "Elijah" and César Franck's "Beatitudes" I cannot speak, for having been unable to attend the first two days of the Festival I could only reflect in this notice general impressions derived from others more fortunate than myself.

Wednesday October 7th brought native music into prominence. Walford Davies's setting of the mystery-play "Everyman", composed for the Leeds Festival of 1904, filled the first half of the programme. The serious beauty and sincerity of this work evidently commended it to the Sheffield chorus, who sang it throughout with perfect balance and quality of tone. The result was most impressive and left us with the conviction that this is undoubtedly one of the noblest of modern works of its class. It has its roots in the soil of Bach, and it seems strange that it has not yet found a hearing in Germany, where its touching mysticism and solid workmanship could hardly fail to win recognition. The Cantata was preceded by an excellent performance of an Overture by one of our youngest English composers, York Bowen. His work shows considerable warmth ef emotion and imagination, and that mastery of technique which seems to be bestowed upon all the young generation in their cradles.

Great interest was awakened by the first performane in this country of Delius's "Sea-drift", for baritone solo, chorus and orchestra. This is a setting of an irritatingly formless, but suggestive, poem from Walt. Whitman's "Leaves of Grass". Like Debussy, the composer of "Sea-drift" has a wonderful power of creating an "atmosphere", and in this work he gives us a series of fascinating pictorial effects. The lonesome moonlit shore, the "slapping waves" and "husky nois'd" sea, the recurrent surge and drag of the breakers are finely depicted in the orchestration. But there is some-

thing deeper than clever, or even exquisite tone-painting in "Sea-drift"; Delius has caught and conveyed in poighant musical utterance the underlying sense of tragedy which the poem suggests. The passionate grieving of the bird whose mate has been killed voices, it need hardly be said, the tragedy of all bereaved and unmated beings. Frederic Austin sang the solo part with complete sympathy. "Sea-drift" is a work which makes at once a strong and a subtle appeal. If it left us with the impression that the orchestra and the soloist would have sufficed alone to express all that the composer puts into the work, it may be that a second hearing will convince us that Delius was rightly inspired when he laid out the work for the cooperation of a chorus. At present however we do not feel that Whitman's words cry alond for choral treatment. The singing of the choir was admirable, but the effects were, unavoidably, too massive for the work, and probably we should be converted to the choral portions if we heard them sang by about half the number of voices.

The concert on Thursday morning October 8th opened with the first performance in England of Debussy's early cantata "L'Enfant Prodigue", which had been entirely rescored by the composer for the occasion. This was the only work in the whole scheme of the Festival to which exception might be taken; partly on the grounds of its not being a choral work, and still more because we do not stand far enough away from Debussy to feel interested in his immature efforts. "L'Enfant Prodigue" with which the composer of "Pelléas et Mélisande" won the "Grand Prix" in 1884 belongs to the period in which he was studying diligently, and with laudable docility, in the most conventional of musical institutions. Judging from the list of honours which Debussy carried off between 1874 and 1884 he must have stood in imminent danger of becoming "the good boy" of the Paris Conservatoire. In spite of a few rare indications of the freedom and originality to which the composer has since attained, a good deal of this academic atmosphere clings to "L'Enfant Prodigue". French music, like French literature, rarely succeeds in being simple without being tiresome. The text which is a Gallicized and artificial version of the good old Bible story, recalls certain little booklets in wonderful embossed boards — *La Bibliothèque des Enfants Sages* — with which a conscientious governess enlivened the Sunday afternoons of my youth. In this decorous libretto there is not so much as an allusion to the swine and the husks they did eat. Agnes Nicholls, Frederic Austin and Felix Senius did all they could to infuse some vitality into the genteel emotionality of the work. But it was not convincing.

From Debussy's mild emotionalism to the frankly operatic and highly coloured music of "Verdi's Requim" was something of a shock, but not altogether an unwelcome one. It demanded a complete change of style on the part of the chorus and was a severe test of their powers of adapting themselves to extreme varieties of musical idiom. They rose to the occasion with immense ardour, the great climaxes showing all the requisite fulness of tone and warmth of emotion. By way of a rest after the expenditure of so much much energy upon exacting and difficult works, a Choral Suite from Rimsky-Korsakov's humorous national opera "Christmas Eve" was included in Thursday's programme. The music is light and tuneful, and the scoring of the orchestral interludes effective, as might be expected from the

composer of the "Capriccio Espagnol". The simplicity and freshness of the music will probably commend it to smaller choirs where the standard must necessarily be less severe than at Sheffield. The concert ended with a selection from the "Meistersinger".

The crown of the Festival was of course the performance of Bach's "St. Matthew Passion", which took place on Friday morning. It had long been an open secret to the musical world that Henry J. Wood had for some years past been preparing for a performance of this masterpiece which should being it home more completely to the present generation. In order to do this, and make the work more adaptable to a festival performance on a colossal scale, he made certain changes in the instrumentation which are of course open to criticism, but with which most modern musicians will have no fault to find. His innovations may be briefly summed up. In the first place Wood had written a new organ part for the accompaniment of the recitatives in the place of the pianoforte or harpsichord which is generally employed. Thus we were spared the grotesque tonal effect of those instruments following immediately upon some full climax of voices and orchestra. In order to preserve something like a correct balance between so large a chorus and Bach's original orchestration the wood-wind had been greatly strengthened, eight flutes, eight oboes and eight bassoons being employed, besides two *oboi d'amore* and two *oboi da caccia.* The soloists, with the exception of those taking the parts of Christ and the Evangelist, were placed behind the orchestra, as adhering more closely to traditional custom, for Bach's *concertists* sat with the chorus and only came forward when it was their turn to sing. The third chorus (soprano ripieno) in the opening number was sung by a choir of fifty boys. The chorale "O gentle shepherd" was rendered by a quartet of solo voices. Wood personally addressed the audience, begging that there might be no applause during, or after, the performance. Finally it should be mentioned that a new vocal score was used on this occasion, published by Breitkopf and Härtel, the text of which had been carefully prepared by Claude Aveling.

The leading quality of the performance was its reverent realism. The Sheffield singers, under Henry J. Wood's teaching, seem to have grasped the fact that Bach meant every page of his music to make a vital and dramatic appeal to his hearers. His dignity was not forgotten; neither were his expansiveness and vehemence left out of sight. So intensvey did the music penetrate and possess us, that two hours spent over the performance of the mighty work seemed to pass like minutes. Some of the choruses, such as the one that voices the auxious questioning of the disciples "Lord is it I?", and the expression of fanatical hatred when the Jews cry out for the release of Barabbas, thrilled us as no choral music has ever done before. Unfortunately in a notice which covers so many concerts it is impossible to go into the many carefully considered and admirably executed details which made this performance inexpressibly impressive and moving as a whole. But admirable as was the work of the choir, such ideal results could not have been achieved but for the finish and beauty of the orchestral accompaniments. The obbligati for violin and viola da gamba, the wonderful tone of the wood-wind, will long remain in our memory. If, as some critics will no doubt contend, we have communicated with the spirit of Bach through the medium of Wood's predominating personality, at least we *have* come into

close and intimate touch with that ardent and austere soul. It is the final and lasting impression which really counts, and long after certain inevitable shortcomings and differences of opinion have been forgotten, the memory of this performance will remain with us as one of the greatest experiences in our musical and spiritual life. It was as though the dust of a century and a half which apathy and mistaken reverence have allowed to settle upon Bach's monumental works in this country had been cleared away and the genius of the man — his humanity and tenderness, his gigantic strength and passionate religious appeal to his fellowmen — had been revealed like a living force.

London. **Rosa Newmarch.**

Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz.

(3.—5. Oktober.)

Über das vierte deutsche Bachfest seien an dieser Stelle nur einige Bemerkungen mehr allgemeiner Art gemacht, da ein ausführlicher Bericht in dem Bachjahrbuch erscheinen soll.

Zum erstenmal ist ein von der Neuen Bachgesellschaft veranstaltetes Bachfest in einer Provinzstadt abgehalten worden, die dabei den Hauptanteil an der künstlerischen Durchführung hatte. Das dritte Bachfest fand zwar in Eisenach statt, doch waren hier die maßgebenden Faktoren aus den Musikzentren Berlin und Leipzig bezogen. Zum erstenmal hatte sich auch, wie der Vorsitzende der Gesellschaft, D. Georg Rietschel ausführte, eine Stadt zur Abhaltung des Festes angetragen, während man sonst seine Not hatte, eine solche zu finden. Und dies scheint nun auch so fortzugehen, denn jetzt schon hat sich eine Stadt (Duisburg) gemeldet, die das Risiko eines Bachfestes übernehmen will. Es sind dies also neue Verhältnisse. Denn bis dahin hatten an Bachfesten solche Musiker die künstlerische Verantwortung getragen, die in Sachen der Bachpflege allgemeiner bekannt waren. Sich über diese neuen Verhältnisse klar zu werden, wird wohl zum ersten gehören müssen, was die Kritik zu tun hat; unsere, der Bachgesellschaft innerlich so nahe stehende Gesellschaft hat hieran auch ein ganz besonderes Interesse.

Von den vier Konzerten (zwei Kirchen- und zwei Saalkonzerten) standen drei unter der Leitung von drei verschiedenen Chemnitzer Musikern, das andere, ein Kammermusikkonzert, unter der des unseren Mitgliedern wohlbekannten Dresdener Pianisten und Historikers Richard Buchmayer. Das erste Kirchenkonzert mit Aufführung der *H*moll-Messe leitete der Kantor der Lukaskirche, Georg Stolz, der in dem unter dem städtischen Musikdirektor Max Pohle stehenden Orchesterkonzert mit seinem Chor auch die Motette »Singet dem Herrn« aufführte, im Kantatenkonzerte stand der Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff am Dirigentenpult. Ohne Umschweife sei gesagt, daß von diesen drei Dirigenten nur der letztgenannte in Frage kommen kann, um einer Gesellschaft, die den Namen Bach's trägt, Werke von Bach vorzuführen. Es sei gern anerkannt, daß Kantor Stolz seinen in den Oberstimmen hauptsächlich aus Knaben und Mädchen bestehenden Chor äußerlich technisch bewundernswert geschult hat, so daß für die schnellen Chöre die feurigsten Tempi gewählt werden konnten, ohne daß irgendwelche Unklarheit

entstand. Aber für Schönheit des Tones besitzt dieser Chorleiter nicht das geringste Gefühl (der Chor klingt wie eine scharfe Orgel mit Benutzung der schärfsten Register), und Bach steht Herr Stolz ganz unpersönlich gegenüber. Ich verweise auf den Bericht im Bachjahrbuch, wo Beispiele gegeben werden sollen, in welcher Weise die tiefsten Sätze der Messe durch ganz unmöglich schnelle Tempi ruiniert wurden. Noch weniger Beziehungen zu Bach besitzt Herr Prof. Pohle, der Bach und überhaupt ältere Musik (es kam auch eine *Sonate à 4 v.* von Fasch zum Vortrag) darauf betrachtet, aus ihnen bei möglichst rascher Erledigung recht viel klingendes Geräusch herauszuschlagen. Unverständnis ist aber bei diesem in moderner Musik geschulten Dirigenten nicht der einzige Grund, sondern auch Mißachtung Bach'scher Musik überhaupt. Man brauchte nur die Proben mitzumachen, um davon die direktesten Beweise zu erhalten. Es gibt viele Musiker in Deutschland, die in Bach'schen Werken nur so etwas wie Quark sehen; von dem Barbarentum bei ausübenden Musikern kann man sich oft keine allzu tiefe Vorstellung machen. Man darf übrigens nur d'Albert's in seiner Ausgabe des wohltemperierten Klaviers (s. Ztsch. VIII. S. 154) gefälltes Urteil über den in seinem Gefühlsleben unvollkommenen Bach in die Sprache ungebildeter Orchestermusiker übersetzen, um zu Ausdrücken zu gelangen, von denen der eben gebrauchte noch milde ist. Eigentümlich bei diesem Konzert war einzig, daß Prof. Halir gegen die Art und Weise der Orchesterbegleitung bei Vortrag des *A*moll-Konzertes nicht protestierte; das ganze Chemnitzer Orchester wirkte mit, den Flügel hatte man vorher weggeschafft. Man denke sich nun die Baßmelodie des zweiten Satzes von etwa fünf Kontrabässen und ebenso vielen Violoncellis in ganz starrem *Forte* gespielt, und man hat einen schwachen Begriff von dem Orchesterkonzert des Chemnitzer Bachfestes. Hingegen hatte sich Prof. Schumann für den Vortrag des *E*dur-Klavierkonzertes ein kleines Orchester zusammengestellt, das nach den Prinzipien organisiert war, wie sie von M. Seiffert in so vortrefflicher Weise am *E*dur-Violinkonzert gezeigt worden sind; es lag zu einem guten Teil am Spieler. wenn aus dem zierlichen Konzert etwas ganz anderes gemacht war. So durchgängig schnelle Tempi wie in Chemnitz habe ich überhaupt noch nie bei Bach erlebt; es war, als ob man mit Absicht zum Bewußtsein rufen wollte, daß man sich in einer Fabrikstadt befinde, wo Maschinen den höchsten Rekord in Schnelligkeit zu bestehen haben.

Diese beiden Konzerte waren eines Bachfestes unwürdig; geleistet wurde im Sinne der Kunstwerke sozusagen nichts. Ein ganz anderer Geist herrschte in dem Kammermusik- und Kirchenkonzert. Was Prof. Buchmayer als Pianist, als Entdecker unbekannter Werke, als Bearbeiter sowie als Begleiter am Flügel leistet, dafür ist ihm gerade auch die Musikwissenschaft zu allerwärmstem Danke verpflichtet. Das Experiment, die *G*dur Klavier-Violinsonate in einer der Urgestalt ähnlichen Form aufzuführen, gelang sehr gut. Das Werk dürfte sich warme Sympathien erworben haben, so daß eine Ausgabe (etwa durch die Neue Bachgesellschaft) sehr verdienstlich wäre. Wäre die Hochzeitskantate (die überaus schwierige Sopranpartie glänzend gesungen von Frau Buff-Hedinger) im Orchesterteil durchgearbeitet gewesen, so hätte dieses Konzert wohl allen Ansprüchen entsprochen, die man an Konzerte der Bachgesellschaft zu stellen berechtigt ist. Das Konzert, das außer Klavierstücken noch die Solosuite in *Es*dur für Violoncello (gespielt von Prof. J. Klengel), sowie das Tripelkonzert *D*dur (5. brandenburgisches Konzert) enthielt, war

indessen etwas zu lang. Noch einheitlicher war die Wirkung des Kantatenkonzertes, das ein mannigfaltiges, aber sehr schön aufgebautes Programm brachte. Herr Mayerhoff, ein ebenso feinsinniger Musiker wie ganz vorzüglicher Chordirigent, führte mit seinem Chore vor allem die beiden Motetten von Oheimen Bach's: »Herr, ich warte auf dein Heil« (Joh. Michael) und »Unseres Herzens Freude« (Joh. Christoph) so mustergültig auf, daß es zum Besten gehört, was ich seit längerer Zeit auf dem Gebiete des a capella-Vortrages gehört habe. Über den Vortrag der beiden Bach'schen Kantaten: »Ich bin ein guter Hirt« und »Du Hirte Israel höre« sollen im Bachjahrbuch einige kritischen Bemerkungen gemacht werden; schon hier sei indessen daran erinnert, daß die in meinen Augen teilweise ganz mißverständliche Ausgabe der ersten Kantate durch die Neue Bachgesellschaft hieran Schuld tragen mag. Ein prächtiges Werk ist die Böhm'sche Kantate: »Mein Freund ist mein«, das wirklich verdienen würde, sobald als möglich herausgegeben zu werden. Über all' die Werke handelt ausführlich die vom Unterzeichneten herausgegebene Festschrift, auf die ich dieses Mal deshalb verweisen kann, weil sie auch Beiträge von anderen enthält; besonders dürften Musikhistoriker die auf Quellenforschungen beruhenden »Nachrichten über das Leben Georg Böhm's« von R. Buchmayer interessieren.

Zieht man das Fazit aus dem Chemnitzer Bachfest, so bleiben einzig die beiden Konzerte unter Buchmayer und Mayerhoff als positives Ergebnis. Der erstere hat mit dem Chemnitzer Musikleben nichts zu tun, der zweite erscheint mit seinem echten Verständnis für alte Musik als ein besonders glücklicher Zufall. Ich denke, die Neue Bachgesellschaft wird aus dem Chemnitzer Fest diejenigen Lehren ziehen, die aus ihm gezogen werden konnten. Gebührend hervorgehoben sei indessen noch, daß die städtischen Behörden dem Feste sowie der Gesellschaft ihr wärmstes Interesse geschenkt haben, was sich unter anderem auch darin äußerte, daß das sehr gute städtische Orchester in uneigennützigster Weise zur Verfügung gestellt war.

Die Mitgliederversammlung verlief recht anregend. Auf der Tagesordnung stand der Vortrag R. Buchmayer's: »Cembalo oder Pianoforte?«, worin der Referent sich bei Solospiel für das zweite Instrument entschied auf Grund historischer Belege, daß zu Bach's Zeit als Hausinstrument in erster Linie das Klavichord in Betracht gekommen sei. Ferner sprach Max Schneider über: »Bearbeitungen Bach'scher Kantaten«; als positivstes, wertvolles Ergebnis der Ausführungen hat wohl zu gelten, daß der Aussetzung des *Basso continuo* ein weiterer Spielraum gegeben werden könne als ihn die historische Schule bis dahin respektiert wissen wollte. Ein etwas unnötiger Vortrag des ausgezeichneten, auch am Feste tätigen Bachsängers George Walter über »Die vier Söhne Bach's« beschloß den von zahlreichen Diskussionen unterbrochenen offiziellen Teil der Tagesordnung.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

New works in England (IV).

For *Edward Elgar's* young-old "Wand of Youth" suite, see IX, 315, June 1908. Now a second ditto. As compared with the first, in this more 1908 and less 1868; this more highly-wrought, but with an attribute of bathos which has less naiveté in it. Gifted musical children have pretty fancies, but the process of incorporating such into the art of mature age,

fly-in-amber work, is an intractable, almost impossible task. Elgar was less likely to succeed herein, because even with today's material his style is unequal. The two best numbers are "Little Bells" and "Wild Bears", the latter having a strong family-likeness to Grieg's "Peer Gynt". Elgar (b. 1857) could not write ineffective music, but otherwise these suites will not increase his reputation. Great things are expected of his forthcoming symphony (his first).

Three years ago one or two newspapers here began claiming *Frederick Delius* (b. 1863) as a "Yorkshireman«, and then all others followed. An Englishman debarred a hearing in his own country, so getting it abroad; and so forth. Which absurd, and having no bearing on the facts. Though no one calls a cat a horse because littered in a manger, for men the error is persistent of attaching every importance to birth-place and none to race. Yet in music at least, race is the all-paramount factor. A Niecks might well write a large book on "Race in music«. As a matter of fact, nothing could be less like a broad-fisted John Browdie than Delius, who is a German born in England; and, however much we might wish it otherwise, his music cannot be claimed as having the very slightest connection, either in genesis or essence, with this country. Nor did he ask a hearing in this country till 2 or 3 years ago, since when he has had a concerto, 4 orchestral works, and one vocal work done in London and provinces. —— Delius was born in the great wool and worsted town of Bradford, West Riding of Yorkshire, of German parents. At age 20, having private means, he went out to an orange-plantation in the world's most fecund peninsula, Florida; and there in a tropical semi-solitude gave himself up to self-taught musical studies. From age 23 to 25 a student at Leipzig Conservatoire. Then to Paris and neighbourhood, where since leading a private life (he has married the painter Jelka Rosen), and composing. Delius is in fact a teutonized Debussy, who has been writing music for some 15 years, and has obtained increasing command over his own peculiar art. That art is fairly described by his latest official apologist (J. A. Rodgers, Sheffield Festival, regarding "Sea-drift" cantata): — "There is no formal structure in the work. The composer dispenses with representative themes; nothing is developed; only in one or two instances does a motive or harmonic phrase recur; in fact, the work is without organized plan. It is an impression in music of the pictures and emotions conjured up by the text. Yet, if devoid of formal design., it is far from being incoherent. The changing words of the text are mirrored and intensified in the music. Though phrases and harmonic patterns arise and disappear without orderly design or sequence, like the changing hues and cloud-shadows on a summer sea, the entire work resolves itself into a composite whole, to linger in the memory as does the fixed impression of some exquisite Nature-scene — formless, yet enchanting". —— Delius obtained his first noticeable hearing in 1897, eleven years ago, Haym of Elberfeld (a German Bradford) bringing out an orchestral work. Four years ago his works began to be further played in Rhine-land (Fritz Cassirer). His first great success was the cantata "Im Meerestreiben", Sea-drift, in 1906 at Essen (a German Sheffield). This year he penetrated to Munich (cf. IX, 355, July-August 1908) with the 2nd part of his Zarathustrian "Mass of Life", at the Allgemeiner deutscher Musikverein (Society for furthering German music). Now at Sheffield (7th Oct. 1908) "Sea-drift" again. The associ-

ation with manufacturing towns is curious, if accidental. —— Delius uses no opus-numbers. His acknowledged works so far are: — Legend, v. and orch. (composition assigned to 1892); "Over the hills and far away", orch. fantasia (1893); P. f. concerto (1897); Norwegian suite (1897); Negro-opera "Koanga" (1897); "Lebenstanz" for orch. (1898); "Paris" for orch. (1899); opera "Romeo and Juliet" (1902); one-act tragic opera "Margot la rouge" (1902); "Appalachia" orch. var. (1903); "Sea-drift" cantata (1904); "Mass of Life" cantata (1905); Dowson's poems, orch. and voices; "Brigg Fair" orch. rhapsody. —— Delius the "atmospherist" gives no heed to length, and "Appalachia", 14 variations lasting 50 minutes, with a scrap of a Sousa-like chorus at the end, was voted portentously dull, heavy in hand, and unbalanced, when played at Queen's Hall on 22nd Nov. 1907 (Fritz Cassirer). The present choral work was much more effective, and this and "Mass of Life" seem to show him at his best. His music is certainly a force to be reckoned with, and his harmonic luxuriance is something startling. The Philharmonic will play his new "In a summer garden" on 11th. December.

Extraits de Bulletin français de la SIM.

La musique espagnole moderne par **Henri Collet.**

L'Espagne actuelle est une grande puissance musicale; et, aussi bien que l'Italie, elle paraît prétendre à reconquérir une gloire passée, trop oubliée aujourd'hui: l'école de Valence s'enorgueillit de M. M. Giner, Ubeda, et Ripolles; celle de Barcelone, de M. M. Pedrell, Millet, Pujol, Gibert, Nicolau, et Morera; l'école cosmopolite brille avec Albeñiz, Joaquin Turina et Falla. Enfin les interprètes, pianistes et organistes surtout, se montrent à la hauteur des œuvres.

La correspondance de R. Wagner avec Minna Wagner
par **H. Lichtenberger.**

Les lettres de Wagner à sa première femme n'apportent pas de modifications essentielles à sa biographie, mais nous éclairent sur sa vie quotidienne et sur la perpétuelle mésintelligence qui régna dans ce ménage aussi mal assorti que possible; chacun des deux époux se crut toujours la victime de l'autre, et cette union d'un grand artiste et d'une trop paisible bourgeoise, ne fut qu'un long duel conjugal.

Le Concours de Rome par **Ary Bréhat.**

L'esthétique musicale scientifique par **P. M. Masson.**

Compte rendu du livre de Mr Charles Lalo: esquisse d'une esthétique musicale scientifique.

Bibliographie.

Signalons parmi ces compte-rendus, la critique du dernier livre de Mr Goldschmidt sur les Ornements du Chant, faite par notre collègue J. Ecorcheville.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1908/09.

Basel. Dr. Karl Nef: Erklärung ausgewählter Klaviersonaten, 1 St.: Konvers. über die Melodien des Gesangbuches der evang.-reformierten Kirche der deutschen Schweiz, 1 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 Std.; G. F Händel, 1 Std.; Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. Max Friedländer: Allgem. Musikgeschichte, 2 Std.; Schubert's Leben und Wirken, 1 Std; musikw. Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Die Periode der klassischen Musiker in Deutschland, 2 Std.,

Musikgeschichte des 19. Jahrhdts., 1 Std.; musikw. Übungen, 1½ Std. — Prof. Dr. Joh. Wolf: Musikgeschichte des 15. Jahrhdts., 2 Std.; Grundzüge der evang. Kirchenmusik, 1 Std.; Seminar, 3 Std.

Bern. Heß-Rüetschi: Schumann u. Brahms, 2 Std.; Kirchenmusikal. Übung.

Bonn. Prof. Dr. Wolff: Mozart und seine Zeit, 2 Std.

Breslau. Hon.-Prof. Dr. E. Bohn: Über L. v. Beethoven's Klaviersonaten, 2 Std.

Cöln. (Handelshochschule.) Dr. G. Tischer: Geschichte der Programmusik, 1 Std.

Czernowitz. Lektor Hřimaly: Musiklehre, die alten und modernen Meister, 2 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wil. Nagel: Geschichte der Musik von Beethoven's Tod bis zur Gegenwart; Seb. Bach.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Öchsler: Geschichte des evang. Kirchenlieds, 1 Std.; liturgischer Gesang, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Die Entwicklung der Notenschrift, 2 Std.; Seminar (Übertragung alter Notenschriften), 1 Std.; Harmonielehre mit geschichtlichen Exkursen, 3 Std.

Freiburg (i. Brsg.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Nur praktisch-musikalische Übungen.

Giefsen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: L. v. Beethoven und seine Werke, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdir. Zingel: Moderne Musikgeschichte, 1 Std.

Halle a. S. Dr. H. Abert: Geschichte der Orchestermusik (Sinfonie und Suite), 2 St.; Geschichte und Theorie der altgriechischen Musik, 1 Std.; musikwissenschaftl. Propädeutik (für wissenschaftl. Gesanglehrer), 2 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 1½ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. P. Wolfrum: Das evangel. Kirchenlied in musikalischer Beziehung, II., 1 Std.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte des Orchesters u. der Orchestermusik bis Ende des 18. Jahrhdts., 2 Std.; musikwiss. Übungen: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Orchestermusik, 1 Std.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Leipzig. O. Prof. Dr. G. Rietschel: Geschichte des Kirchenliedes u. Kirchengesanges, 2 Std. — Prof. Dr. H. Riemann: Die Musik des 17. Jahrhdts., 2 Std.; die vom Text abhängige Rhythmik d. antiken u. mittelalterlichen Monodien, 2 St.; Seminar, 2 Std.; Collegium musicum, 2 St. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte des Oratoriums von G. F. Händel († 14. April 1759) bis Franz Liszt, 3 Std.; Seminar, 1½ Std. — Dr. Arn. Schering: Geschichte der Instrumentalmusik, I. (Sinfonie, Suite, Konzert), 2 Std.; Instrumentenkunde, 1 Std.; Repetitorium der Musikgesch., 1¼ Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Geschichte der Oper (von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart), 2 Std.; Einführung in das Studium der Musikgeschichte, verbunden mit praktischen Übungen für Anfänger und wissenschaftl. Gesanglehrer, 1 Std.; Übungen (Hermeneutik und wissenschaftl. Arbeiten) für Fortgeschrittenere, 2 Std.

München Prof. Dr. A. Sandberger: Beethoven's Meisterzeit (mit einer Einleitung über B.'s Entwicklung und seine Vorgänger), 2 Std.; ausgewählte Kapitel aus der Oper und des musikal. Dramas, 2 Std.; Übungen für Vorgerücktere, 1 Std. — Prof. Dr. Kroyer: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Wagner's Schriften, 2 Std.; Übungen: Stilkritik aus d. Bereich des klassischen a capella-Gesanges bzw. der poetisierenden Klaviermusik bis Schumann, 2 Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Beethoven, 4 Std.

Münster (i. W.). Domchordirektor Cortner: Geschichte der Kirchenmusik, I., 1 Std.; der Accentus (praktische Übungen), 1 Std.; Choralkunde (praktische Übungen), 1 Std.

Prag. Prof. Dr. H. Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik, I. Die Antike, 2 Std.; Franz Schubert, 1 Std.; Übungen, 1½ Std.

Rostock. Prof. Dr. A. Thierfelder: Altgriechische Musik, 1 Std, liturgische Übungen, 1 Std.

Strafsburg. O. Prof. Dr. F. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. F. Ludwig: Geschichte der Instrumentalmusik i. 18. Jahrhdt., 2 Std.; Übungen, 1 Std.; Übung im Übertragen alter Notationen II., 1 Std. — Dr. F. X. Mathias: Das deutsche Kirchenlied im Mittelalter, 1 Std.; Erklären und Einüben ausgew. kirchl. Vokalkompositionen, 2 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Haydn und Mozart, 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikh. Institut, 2 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die hohe Instrumentalkunst u. die sinfon. Dichtung, 2 Std. — Dr. R. Wallaschek: Geschichte der Wiener Operntheater, 1 Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Geschichte der Kirchenmusik, 2 Std.; Musiker als Schriftsteller, 1 Std. — Prof. Dr. E. Radecke: Haydn, Mozart, Beethoven und ihre Zeit, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. An der Freien Hochschule: Dr. R. Hohenemser: Haydn, Mozart und Beethoven, 12 Std.; Willy Starck: Richard Wagner's Musikdramen. — An der Humboldt-Akademie: Dr. L. Hirschberg: Goethe und Beethoven, 4 Std.; Beethoven, I, 5 Doppelstd.; die Sinfonien Beethoven's, 4 Std.; der Ring des Nibelungen, 5 Doppelstd.; die Meisterwerke des jungen R. Wagner (Holländer bis Lohengrin), 5 Doppelstd.; Tristan und Parsifal, 5 Doppelstd.; die Matthäuspassion, 4 Std. — Am Lyceum des Westens: Dr. A. Weißmann: Beethoven — die Romantiker — Verdi — R. Wagner — Johannes Brahms — die Epigonen, 10 Std.

Notizen.

Cöln. Dr. Ernst Praetorius, der bisherige Direktor des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Cöln ist von seinem Posten zurückgetreten, da es ihm nicht möglich war, eine Einigung über die ihm als wissenschaftlichen Leiter zustehenden Rechte mit dem Inhaber des Museums zu erzielen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Alaleona, Domenico. Studi sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia. 8⁰, XII und 452 S. (Mit vielen Notenbeilagen.) Turin, Frat. Bocca, 1908. Lir. 6,—.

Batka, Richard. Richard Strauß. In »Persönlichkeiten« 16. Gr. 8⁰. 30 S. Charlottenburg, Virgil-Verlag, 1908. *M* —,30

Beethoven's sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen v. Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 5. Bd. 8⁰. XIII und 362 S. Berlin. Schuster & Löffler, 1908.

Beyschlag, Adolf. Die Ornamentik der Musik. Supplementband. Urtext klassischer Musikwerke. Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin. Lex. 8⁰ VII, 285 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. *M* 18,—.

Bohn, Emil, Die Nationalhymnen d. europäischen Völker. 8⁰. 75 S. Breslau, M. & H. Marcus. *M* 2,40.

Brahms, Johs., Briefwechsel m. Joseph Joachim. Hrsg. v. Andr. Moser. Berlin, Verlag der deutschen Brahmsgesellschaft. *M* 9,—.

Brahms Kalender auf das Jahr 1909. Hrsg. von der »Musik«. Gr. 8⁰, 89 S. Berlin, Schuster & Löffler. *M* 1,—.

Bülow, H. v. Briefe u Schriften. VIII. Hrsgb. v. Marie v. Bülow. 8⁰, XXI u. 492 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 6,—.

Chamberlain, H. S., Richard Wagner an Ferdinand Präger. 2., neu durchgesehene Auflage. 8⁰. 188 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1908.

Trotzdem Ch. versichert, Präger's »Wagner, wie ich ihn kannte« sei noch

nicht vergessen, halte ich die Wiederauflegung seiner Kritik, die Präger als Fälscher und Schwindler entlarvt, kaum für nötig. Wer heute auf den Menschen Wagner einen Stein zu werfen vermag, nachdem die herrlichen Briefsammlungen ediert sind, dem ist nicht zu helfen. Diese Leute mögen dem Bedürfnis, Wagner ihrer eigenen Person ganz nahe zu wissen, in Stille fröhnen. Wächter gibts in dieser Beziehung heute nicht nur mehr unter den engeren Wagnerianern. Daß selbst im Riemann'schen Lexikon Präger'sche Angaben enthalten seien, ist doch natürlich ein Versehen; denn gegen irgendwelche Verunglimpfung Wagner's spricht doch die ganze Haltung des Artikels. So kann auch dieses von Ch. gegebene Beispiel für die Notwendigkeit einer Neuausgabe kaum als stichhaltig gelten.

Capellen, Georg, Fortschrittl. Harmonie- u. Melodielehre. Mit vielen Notenbeispielen. Gr. 8°, VIII, 189 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1908. ℳ 4,—.

Diehl, Wilhelm, Die Orgeln, Organistenstellen und Organistenbesoldungen i. den alten Obergrafschaftsgemeinden d. Großherzogtums Hessen. Darmstadt, Johs. Waitz. 1908.

In Hessen drängt die Organistenfrage hin auf neue wichtige Entscheidungen. Um beizutragen zu einer klaren und gerechten Beurteilung der Sachlage, zeigt der Verf., wie der heutige Zustand ganz das Produkt einer langen geschichtlichen Entwicklung ist. Das Organistenamt ist bis zum Ende des dreißigjährigen Krieges selbständig; zu seinem großen Schaden tritt nach und nach eine Verquickung mit dem Schulamte ein.

Naturgemäß mußte der Verfasser, dem viel Material durch die Hände gegangen ist, das Verhältnis von Kirchen- und Schuldienst zueinander und die wirtschaftliche Seite des Organistenamtes in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellen, doch hätte eine vollständige Ausnützung des Aktenmaterials sicher noch manches beitragen können zur Lösung wichtiger Fragen musikgeschichtlicher Art. So ist das Verhältnis der Orgel zum Gemeindegesang und zur Kunstmusik nur zufällig hie und da gestreift worden. Es ist nur zu begrüßen, wenn auch andere politische oder landschaftliche Gebiete Deutschlands in ähnlicher Weise und unter Berücksichtigung obiger Ausführungen bearbeitet werden.

Arno Werner.

Faldix, Guido, Die ästhetische Wirkung der Intervalle. Gr. 8°, 16 S. Rostock, G. B. Leopold, 1908. ℳ —,50.

Fest- u. Programmbuch zum 4. dtschn. Bachfest in Chemnitz, 3—5. X. 1908. Hrsg. v. der neuen Bach-Gesellschaft. 8°, 166 S. mit 1 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1908. ℳ 1,—.

Fischer, A., Das deutsche ev. Kirchenlied d. 17. Jahrh. Hrsg. v. W. Tümpel. 23. u. 24. Heft. Gütersloh, Bertelsmann. Je ℳ 2,—.

Franceso lo »Cicero Romano«. »La riforma« Palermo, 1907.

Eine Wiederholung des von uns in dieser Zeitschrift (Januarheft 1907) länger besprochenen temperierten Notensystems, mit der Abänderung, daß der Erfinder, um Nebenlinien zu entgehen, alle Noten mit der Nummerangabe der Oktave, zu der sie gehören, auf dasselbe »System« (Linienstab) setzen will. Mehr wie zwei Noten kann man ja nicht auf einmal auf demselben Taktteil anbringen. Polyphone Schreibweise ist also undenkbar auf einem Linienstab. Wir haben schon Schwierigkeiten genug, fünfstimmig auf unseren zwei Stäben zu schreiben; man denke sich vier Stimmen auf einem! Der Erfinder versucht nicht einmal zu zeigen, wie er sich in solchem Falle verhalten würde! Und diese sonderbare Idee ist sowohl diplomiert, wie auch mit Goldmedaille auf Sizilien belohnt worden!

Es ist eine Ausnahme, daß eine so schlechte Idee zu der so sehr notwendigen Reform der Notenschrift uns zur Beurteilung vorgelegt worden ist.

Thorald Jerichau.

Gaßmann, A. L., Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch (Kt. Luzern). Kl. 8°, 110 S. Zürich, Buchdruckerei Juchli und Behr, 1908. ℳ 1,70.

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagner's, in 6 Büchern dargestellt. 4. durchges. und ergänzte Ausgabe. 4. Bd. 1864—1872. Gr. 8°, XV, 463 S. mit 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 7,50.

Göhler, Georg, Über musikalische Kultur. Vortrag. Mit einem Nachw. 8°, 48 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ —,75.

In scharfen Worten abgefaßte Anklagen über das Fehlen echter Musikkultur in unserer Zeit. Der Vortrag fußt sichtlich auf den Kretzschmar'schen »Zeitfragen« — was übrigens hätte bemerkt werden dürfen — ist aber nicht aufbauend, sondern eben anklagend. Der oft unnötig schneidende Ton gibt der Schrift ihren Charakter An und für sich verdienstlich, dürfte der Bogen öfters zu straff gespannt

sein. Das Nachwort betrifft Streitigkeiten mit der Karlsruher Presse.

Grunsky, Karl, Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. I. 2. umgearb. Aufl. In Sammlung Göschen. Kl. 8⁰, 123 S. Leipzig, G. J. Göschen 1908. *M* —,80.

Max Hesse's, Deutscher Musikerkalender 1909. 24. Jahrgang. 12⁰ Leipzig, Max Hesse (1908).

Der Kalender ist wie früher eingeteilt und enthält an neuen Beiträgen außer dem Konzertbericht aus Deutschland 1907—1908 einen Aufsatz von H. Riemann: Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadours und Trouvères, worin angelegentlich auf das neue Werk Beck's hingewiesen und die Subskription zu den eventuell erscheinenden »*Monumenta Cantilenarum Lyricarum Franciae Medii Aevi*« weiteren Musikerkreisen empfohlen wird.

Hoffmann, Bernh., Kunst u. Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet. 8⁰, IX, 230 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1908. *M* 3,80.

Iring, Widogast, Die reine Stimmung in der Musik. Neu u. vereinfacht dargestellt. Gr. 8⁰, VIII u. 82 S. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1908. *M* 2,50.

Kienzl, Wilhelm. Richard Wagner. In »Weltgeschichte in Karakterbildern«. Durchgesehene und vermehrte Auflage. Gr. 8⁰, IV u. 147 S. München, Kirchheim. *M* 4,—.

Das im tonangebenden Zeitgeschmack abgefaßte, sehr hübsche Werkchen über Wagner ist rasch beliebt geworden. Es verfolgt Popularisierungszwecke, ist frisch und begeistert und mit vortrefflicher Kenntnis der Wagner'schen Werke geschrieben. Wegen einiger musikalischen Bemerkungen kann man sich die Arbeit schon einmal in einer müßigen Stunde ansehen. Die allgemeinen Kapitel, so die Einleitung (Vorbereitung), sind recht böse, mehr oder weniger Wagner oder in dessen Ansichten aufgewachsenen Schriftstellern nachgeredet. Sich darüber zu verbreiten, hat keinen Sinn; gewisse Krankheiten brauchen ihre Zeit. — An Bildern weist das Buch den üblichen Überfluß auf.

Klampfl, Eduard. Richard Wagner's »Parsifal« u. seine Bayreuther Darsteller. 8⁰, 102 S. m. Abbildgn. Wien, Huber & Lahme Nachf. 1908. *M* 2,—.

Klauwell, Otto, Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 8⁰, 128 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart. *M* 1,50.

Es handelt sich um eine frühere Arbeit des Verfassers, die in andern Verlagsbesitz übergegangen ist. Die Schrift gehört zu den guten populären Erzeugnissen, steht heute allerdings nicht mehr überall auf der Höhe.

Kohl, Fr. Friedrich, Die Tiroler Bauernhochzeit. Sittenbräuche, Sprüche, Lieder, Tänze u. Singweisen. III. Bd. von »Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde«. Hrsgb. v. E. K. Blüml. 8⁰, X u. 282 S. Wien, Dr. R. Ludwig, 1908. *M* 9,—.

Lange, D. de, Exposé d'une Théorie de la Musique. Gr. 8⁰, 75 S. Paris, Fischbacher, 1908.

Leichtentritt, Hugo, Reger: Sinfonetta; Serenade G dur (op. 95); Variationen u. Fuge op. 100. Kleine Konzertführer. Kl. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. à *M* —,20.

Litzmann, Berth., Klara Schumann und ihre Freunde 1856—1896. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. *M* 10,—.

Liszt, Fr., u. Carl Alexander, Großherzog v. Sachsen: Briefwechsel. Hrsg. v. La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 5,—.

Lobe, J. C., Traité pratique de composition musicale depuis les premiers élements de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Traduit de l'allemand (d'après la 5. ed.) par Gust. Sandré. 3. éd. Gr. 8⁰, VIII, 378 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. *M* 8,—.

Nikel, Emil, Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 1. Bd.: Gesch. des gregorianischen Chorals. Nebst e. Einltg.: Die religiöse Musik der vorchristl. Völker. Mit zahlreichen Musikbeispielen. Gr. 8°, XX, 474 S. Breslau, F. Goerlich, 1907. *M* 7,50.

Noskowski, Sigmund. Kontrapunkt, Kanons, Variationen und Fuge. Praktisches Lehrbuch (polnisch). Warschau u. Krakau, Verlag von Gebethner u. Wolff, 1907. 8⁰, IV u. 221 S.

Das Buch des Verf. ist der erste in polnischer Sprache verfaßte Leitfaden der Lehre vom Kontrapunkt.

Prosnitz, Adf., Handb. d. Klavier-Literatur 1450—1830. Histor.-krit. Übersicht. 2., verb. u. vermehrte Aufl. 8⁰, XXII, 167 S. Wien, L. Doblinger, 1908. *M* 4,—.

Richardson, A. Madeley. Modern Organ

Accompaniment. London, Longmans, 1907. pp. 214, demy 8vo. 9.

Postulate at bottom is sound. Except when he is playing solo from modern 3-line music (where the theory is that everything is written literatim for execution), the organist is the universal adapter, the living survival of the thorough-bass player. The organ always has been, and always will be, the instrument which needs by far the most elastic handling of all, and the organist who has not enough imagination or musical instinct to go beyond the written notes in front of him had better take another trade. As other instruments display their character through "expression", so the organ displays its character through management of the octave-sense, and handling of the registers; in respect of which things no two organs and no two sets of circumstances are alike. Even the "organ-parts" written for modern choral works are better taken for suggestion than for prescription. The organist who can at sight make his own adaptation of a non-organ work for solo purposes is worth 1000 of him who has to get up an "arrangement" made by somebody else. As for accompanying the church-service, which is nine-tenths of the organist's work, there must of course the freest hand of all come in. And in plainsong there is not even anything written at all, except the melody-part. As then the training of the orchestral player is fidelity to sign and capacity to count and enter; as the training of a concert-soloist is to learn and absorb so as afterwards to give out again as second nature; so the training of the organist is, or should be, to a d a p t.

Unfortunately present author not only tries to bring down all this fine quality to written rule, which is impossible, (cf. another doctrinaire book of his at VI, 364, May 1905), but in his book makes exhibitions of a taste, which, if it were generally adopted, would mean the irretrievable decadence of the English church style. The organ has ceased apparently to be a legato instrument. Pieces are to end like pistol-shots, instead of dying away in the aisles. In the psalm-chant, which is one of the chief glories, if the simplest, in the English church-style, indescribable vampings are to take place on the organ, while the choir are employed on their reciting-note. The accompaniments proposed for hymn-tunes suggest not an organist, but a player with St. Vitus's dance in his hands. The time-honoured practice of playing over the chant and hymn once as prelude, while the people find their places, is driven out with contumely, the organist substituting his own fancy prelude, or having none; why? The accompaniment of the "monotone" prayer-recitation is an innovation of yesterday, and in truth one of the tawdriest features of present-day services; but the fireworks here proposed in that connection must be read to be believed. The chapter on plain-chant alone is marked with some restraint, and with serviceable suggestion.

Author's style is scarcely better than his doctrine. Exposition and argument are checked every now and then by a sudden shower of imperatives, "do" and "dont"; which read like an essayist interrupted by a Sunday-school teacher. A more radical fault is a ubiquitous pretentiousness which alienates sympathy. About the hymn-accompaniments above-mentioned, author says: "A class of readers may be found ready to cry 'Cui bono? Is it worth while to take all these pains? If we get general e f f e c t s, need we trouble over so many details? Will any one hear them when they are played?' They may, or they may not, be heard. But we must not stop to consider that point; it is beneath the notice of a great artist. Greatness and beauty are invariably achieved, in the things of both nature and art, by ceaseless attention to the minutest details. Shall the organ player be left out of the company of great-souled artists? By no means. Let all the hidden parts be as beautifully finished as those which are prominent. So alone can a perfect result be produced. Does Nature ever leave anything unfinished? Think of a little flower; think of a tiny insect. Put them under a microscope, and you will find that the longer you look the more beauty and symmetry you will discover. All is finished; all is perfect". Dear me! The reader who wants more of this fustian, no doubt well-intentioned, will find it at p. 67 and elsewhere.

This book is noticed because a certain school has here for the first time imprudently put its head in a definite way out of the hole, and the sooner it is scotched the better. The old English cathedral style of service (organ and choir) was every whit as effective as anything in Holland and Germany, and is one of England's greatest traditions. Furthermore it still lives. But a great many restless spirits, who cannot keep their fingers still on the organ-manual, are ignorantly doing their best to sap its force.

Riemann, Hugo, Lehrbuch des einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts. 2. gänzlich durchgearb. u. erweit. Aufl. Gr. 8⁰, XV, 272 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 6,—.

Riemann, Hugo, Musiklexikon. Siebente gänzlich umgearbeitete und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Liefer. 1. 8⁰, 64 S. Leipzig, Max Hesse, 1909. ℳ 0,50.

An dieser Stelle ist vor allem hervorzuheben, daß das Riemann'sche Lexikon mit der Zeit immer mehr über den jeweiligen Stand der Musikwissenschaft zu orientieren vermag, daß es gerade dieses Gebiet besonders ausführlich behandelt, soweit sich dies mit seinem Charakter als einem einbändigen Handlexikon vereinen läßt. Es ist dasjenige Werk in Deutschland, das durch seine Verbreitung die Musikwissenschaft am energischsten in der breiten Öffentlichkeit vertritt, und diese Tendenz hat sich mit der Zeit immer stärker ausgeprägt. Das sieht man bereits auch bei der ersten Lieferung der 7. Auflage, die schon nach vier Jahren nötig geworden ist.

Sachs, Curt, Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Gr. 8⁰, 325 S. Berlin, Gebr. Paetel. ℳ 8,—.

Scheidemantel, Karl, Stimmbildung. 2., durchgeseh. Aufl. 8⁰, 85 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 1,50.

Schneider, Louis, Das französische Volkslied. Berlin, Marquardt & Co. ℳ 3,—.

Schnerich, Alfr., Messe u. Requiem seit Haydn u. Mozart. Mit e. themat. Verzeichnis. 8⁰, VII, VIII, 178 S. Wien, C. W. Stern, 1909. ℳ 3,50.

Semester, 100, akad. Gesangverein in Wien. 1858—1908. Red. im Auftr. des Festaussch. A. H. v. Dr. René Gerber. Lex. 8⁰. 251 S. m. 1 Fksm. Wien, Gerold & Co., 1008. ℳ 3,—.

Spiro, Friedrich, Schubert, Messen in As-dur und Es-dur. Kleine Konzertführer. Kl. 8⁰, 26 S., 22 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. à ℳ 0,30.

Storck, Karl, Mozart. Sein Leben und Wirken. Mit einem Bildnis u. zwei Schriftproben. 8⁰, VI u. 553 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer, 1908. ℳ 6,50.

Succo, Rhythmischer Choral. Gütersloh, C. Bertelsmann 1906.

(Fortsetzung.)

Mein Urteil über das Werk habe ich bereits angedeutet: Es liegt hier eine außerordentlich gründliche und gediegene Arbeit, voll tiefer und scharfer Logik vor. Manche Ausführungen haben einen allgemeinen und bleibenden Wert und sichern dem Werk einen wichtigen Platz in unserer theoretischen Musikliteratur.

Der nähere und speziellere Zweck allerdings, den der Verfasser im Auge gehabt, nämlich das Wesen des rhythmischen Chorals zu erklären und besonders die praktische Ausführung der Altarweisen zu fördern und zu erleichtern, dürfte nicht im ganzen Umfange erreicht sein.

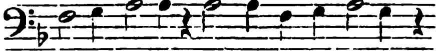
Wenn ich den Gedanken des Verfassers richtig aufgefaßt habe, so erscheint ihm jede Melodie als ein Einzelrhythmus, der in eine regelmäßige Grundzeitordnung, wenn nicht Grundrhythmus, von welchem also ausgegangen wird, eingefügt ist. Ist eine solche Auffassung praktisch immer zweckmäßig und ist sie dem ursprünglichen Gedanken des Komponisten immer entsprechend?

Es muß wohl von Fall zu Fall unterschieden werden. Zu bejahen ist die Frage bei vielen Kompositionen unserer großen Tondichter, wie z. B. Händel's, die sehr frei gedacht sind und durch diese Erklärung in neues Licht gerückt werden.

Zuzugeben ist dasselbe auch für das Kirchenlied, katholisches wie protestantisches, teilweise für die gregorianischen Hymnen, die griechische Hymnographie, wo sogar manche, wenn nicht die meisten, Stücke isometrisch oder, wie der Verfasser sich ausdrückt, isoschematisch gedacht und komponiert sind.

Für die gregorianischen Prosagesänge, d. h. Gesänge mit Prosatexten, ist dagegen der Gedanke einer ursprünglichen regelmäßigen Grundzeitordnung seitens des Tondichters wissenschaftlich wenigstens sehr zweifelhaft, für die Altarweisen sicher ausgeschlossen. Praktisch kann das Hineindenken einer gregorianischen Melodie in eine fortlaufende Grundzeitordnung einem geschulten Sänger eher nur hinderlich als förderlich sein und höchstens Jenen einen Notbehelf, einen Anhaltspunkt gewähren, welche eine Melodie ohne Takt sich überhaupt nicht denken können. Fast immer werden aber da dem Texte Modifikationen, z. B. hier eine Pause, dort eine Verlängerung, auferlegt werden, die nicht natürlich sind und dem Vortrag etwas Gezwungenes geben.

Der Verfasser selbst gibt dafür einen schlagenden Beweis mit dem beispielsweisen Versuch, das Vaterunser zu rhythmisieren (S. 390—393). Der Versuch ist mit den heute fast allgemein angenommenen Prinzipien nicht in Einklang zu bringen. Er setzt z. B.



Vater unser, der du bist im Himmel.

Die Verlängerungen der Silben Va und der sind nicht genügend begründet,

ebensowenig die der Silbe Schul von Schuldigern. Jeder geschulte, vom Takt nicht voreingenommene Choralist wird singen:

Va-ter, der du bist, Schuldigern usw.

So viel zum näheren Zweck des Werkes.

Zu beanstanden ist ferner die Erklärung der *Podes metrikoi* und *Podes rhythmikal* (Metrik und Rhythmik) der Klassiker im Sinne von Quantitätseinzel- und Quantitätsgrundrhythmen, wie sie im ganzen Teil B (152—398) geboten und verfochten wird. In manchen Fällen kann sich vielleicht faktisch der metrische Fuß und Rhythmus mit dem Einzelrhythmus, der reine rhythmische Fuß und Rhythmopöie mit Quantitätsgrundrhythmus decken; begrifflich sind dies aber den Alten verschiedene Dinge. Vielmehr beziehen sich die *Podes metrikoi* und die Metrik lediglich auf die Längen und Kürzen der Textsilben. Der musikalische Rhythmus und die Rhythmopöie kann diese berücksichtigen, und dann sind die *Chronoi podikoi* (Fußzeiten) beiden, dem Wortrhythmus und dem musikalischen Rhythmus, gemeinsam, oder auch nicht, und dann sind die *Chronoi podikoi* der Rhythmopöie eigen, welche diese dem Texte aufzwingt.

Daß das Metrum wesentlich die Silbenquantität zum Gegenstand hat, sagen und wiederholen die Metriker zur Genüge, von den ältesten Klassikern angefangen bis herab zu ihren mittelalterlichen Nachschreibern und Kompilatoren. Man sehe die vom Verfasser selbst zitierten Stellen. So sagt Diomedes (Keil, *script. metr.* p. 468): »Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio (nach unserem Belieben) nunc brevius nunc longius provehi possunt, pedes certis syllabarum temporibus insistunt nec a legitimo spatio unquam recedunt.« Ähnlich Hephästion, Schol. A III[1] und die anderen Autoren, besonders Longinus (Succo, p. 269): »Es unterscheidet sich der Rhythmus vom Metrum dadurch, daß der Rhythmus auf viele Materien sich erstreckt, auch auf die Worte (Silbenquantität), das Metrum aber nur auf die [Silben-]Zeiten (oder Silbenquantität)«[1].

Noch unzweideutiger spricht sich Longinus in einer anderen von Succo nicht zitierten Stelle der Prolegomenen zu Hephästions Enchiridion aus (§ 6): »Das Metrum unterscheidet sich vom Rhythmus. Materie (Gegenstand) der Metra ist die Silbe, und ohne Silbe gibt es kein Metrum, der Rhythmus dagegen kann sein in den Silben oder ohne dieselben.«

Kann man deutlicher sprechen? Also das Metrum hat es einzig mit den Silben der Sprache und ihrer Dauer zu tun und ist von ihnen abhängig, während der Rhythmus mit ihnen frei schaltet und waltet.

Dasselbe geht hervor aus einer weiteren Stelle desselben Longinus (§ 3), die vom Verfasser unrichtig gedeutet wird. Sie lautet: »Μέτρου δὲ πατὴρ ῥυθμὸς καὶ θεός«, was Succo (p. 271) also übersetzt: »Der Vater des Metrums ist Gott und der Rhythmus.« Das Metrum hätte hiernach zwei Erzeuger: Gott und den Rhythmus. Der Sinn dieser Deutung ist mir trotz Succo's Kommentar unverständlich geblieben. Sehr klar wird der Sinn, wenn das Wort Gott nicht mit Rhythmus zusammen als Subjekt, sondern mit Vater zusammen als Prädikat aufgefaßt wird: Des Metrums Vater und Gott (zugleich) ist der Rhythmus. Der Rhythmus ist Erzeuger des Metrums, insofern dieser nur eine »Nachahmung, eine Reproduktion von ihm in der Sprache ist« (Gaisser l. c. p. 37). Der Rhythmus ist Gott des Metrums, insofern er ihm unumschränkt gebietet, indem er bald an die Silbenquantitäten sich anlehnt, wenn es seinem Zwecke dienlich ist, bald aber auch, wenn es ihm paßt, die Längen kürzt und die Kürzen verlängert, also sich das Metrum bis zu dessen Selbstaufgabe dienstbar macht und unterwirft.

Der Rhythmus kann also die Silbenquantitäten geradezu ändern, vertauschen. Das ist der Ausdruck (παραλλάσσων), den Aristoxenos, *Fragm.* 8 bei Psellios, hier gebraucht, wenn er vom Verhältnis des Rhythmus zum Metrum spricht; auch ihn gibt der Verfasser (p. 346) ungenau wieder, wenn er sagt, daß »der Rhythmus, welcher der Rhythmopöie eigen ist, diese Größen der (metrischen Füße) übertrifft«, anstatt, nach dem Griechischen, verändert oder vertauscht.

Wie die Theorien der Alten verschieden erklärt werden können, so auch die für sie angezogenen Beispiele. Es sei hier beispielsweise der »Kyklische Daktylus« – ◡ ◡ im dreiteiligen Rhythmus — ◡ erwähnt. Er entspricht nach unseren besten Metrikern, Westphal, Herman, Boekh, J. H. Heinr. Schmidt[2]) unserem musikalischen Rhythmus

1) Vgl. die diesbezüglichen Traktate von Augustinus, Cassiodor, Isidor von Sevilla, Rhabanus Maurus etc. Vgl. auch Gaisser, *Les »Heirmoi« de Pâques dans l'Office grec*, Rom, Propag. 1905, p. 35 f.

2) Ich benütze gern diese Gelegenheit, um neuerdings auf das viel zu wenig gekannte und geschätzte Werk dieses hochverdienten und gediegenen Metrikers aufmerk-

[musical notes] oder [musical notes], was meines Erachtens das einzig Natürliche und durchaus festzuhalten ist.

Doch es ist hier nicht möglich auf die Einzelheiten einzugehen. Es sei nur noch hervorgehoben, daß in diesem Prinzip der klassischen Metriker von der unumschränkten Oberherrschaft des Rhythmus über Metrum und Silbenquantität das Prinzip der späteren griechischen Hymnendichtung mit ihrer Außerachtlassung der Quantität zum voraus begründet und legitimiert ist.

Ich komme zum Schluß. Ist auch in den Ausführungen des Verfassers Manches zu beanstanden, so bleibt ihnen immerhin der unbestrittene, hohe Vorzug, in das tiefere Verständnis des Rhythmus und der Rhythmik einzuführen. Wir haben es hier mit einer reifen Geistesfrucht zu tun, die dem forschenden und ergründenden Geiste reichen Genuß, dem ästhetischen Empfinden sichere innere Stärkung und Kräftigung bereitet.

Es sei noch erwähnt, daß Druck und typographische Ausstattung dem ausgegezeichneten Werke durchaus angemessen sind.

P. Ugo Atanasio Gaisser.

Tomicich, Hugo, Führer durch Smareglia's Istrianische Hochzeit. Gr. 8⁰, 28 S. Triest, C. Schmidl u. Co., 1908. ℳ —,50.

Waghalter, Henryk. Instrumentationslehre (polnisch). Verlag und Eigentum des Verfassers. Kl. 8⁰, IV und 87 S. (32 Tafeln.) Hauptdepot bei E. Wende & Co., Warschau, 1908.

Das Buch Waghalter's, eines Musiklehrers aus Warschau, ist überhaupt das erste in seiner Art, das in Polen geschrieben wurde. Bisher besaß man dort kein einziges Handbuch der Instrumentationslehre. In dieser Beziehung wird es den keine andere als ihre Heimatsprache beherrschenden polnischen Musikern willkommen sein, obwohl im Jahre 1906 eine poln. Übersetzung der kleinen Instrumentationslehre von Prout erschien. Theoretisch ist das Büchlein von Waghalter umfangreicher und gründlicher als das von Prout; jedoch ist der Hauptfehler des ersteren der, daß es überhaupt keine Beispiele enthält und auf keine Partituren hinweist, wo der Schüler die praktische Verwertung einzelner theoretischer Anweisungen finden könnte. Der Autodidakt — und solcher gibts ja doch besonders in der Instrumentationslehre viele — wird viel Zeit verlieren, um das selbst zu finden, oder er wird solche Handbücher suchen müssen, wo er das Notwendige und Unentbehrliche finden wird. Somit schadet sich der Verf. selbst. Er hat bei seiner Arbeit die bekannten Werke von Berlioz, Busslee, Gevaërt und Riemann benutzt.

A. Chybiński.

Wagner, Richard. Illustrierte Blätter f. Wagner'sche Musik, Kunst u. Literatur. I. Jahrg. Oktbr. 1908 — Septbr. 1909. 24 Nrn. Wien, Huber & Lahme Nachf. ℳ 10,—.

Wallaschek, Rich., Gesch. d. Wiener Hofoper. In »Die Theater Wiens« 5. u. 6. Heft. 40, 5×31,5 cm. S. 105—152 mit Abbildgn., 7 Taf. u. 3 Fksms. Wien, Ges. f. vervielfältig. Kunst, 1908. Jedes Heft ℳ 6,—.

Weber, C. Maria v., Sämtliche Schriften. Krit. Ausgabe von Georg Kaiser. 8⁰. CXXIV u. 585 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1908. ℳ 12,—.

Weber, Wilhelm, Beethoven's Missa solemnis. Eine Studie. Neue, durch einen Anhang erweiterte Ausgabe. 8⁰, 156. S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1908.

Der strittige Punkt in Beethoven's Messe ist immer noch der letzte Satz. W. Weber will sich der Ansicht, daß hinter dem unvermittelten Abbrechen des Werkes eine besondere Absicht B.'s zu suchen sei, nicht recht anschließen. Vor Jahren suchte ich dies im Anschluß an Sternfeld's Arbeit näher darzustellen (Signale 1904, 1, 2) und brachte von hier aus die 9. Sinfonie in Verbindung, ein Gedanke, der u. a. von G. Göhler aufgegriffen, von W. Weber nicht geteilt wird, so berechtigt er ihm auch erscheint. Das Disputieren über die Messe, sowie auch ihre eventuelle Verbindung mit der 9. Sinfonie hat solange keinen tieferen Sinn, bis wir gelernt haben, B.'s Absichten besser zu verstehen, d. h. seine Musik in ganz anderem Maße interpretieren zu können, als es bis dahin noch der Fall ist. Weber's Schrift bringt hier manche positiven Erkenntnisse, aber von einer erschöpfenden Interpretierung ist auch sie noch ziemlich weit entfernt. Das ist nicht der geringste Vorwurf, es soll nur damit gesagt sein, daß auch die Beethoven-Exegese erst in den Anfängen liegt. Denn wenn über die Endabsichten eines derart bis ins Feinste und Kleinste ausgemeißelten Werkes ganz verschiedene

sam zu machen: Die Kunstformen der griechischen Poesie, 4 Bände, Leipzig, Vogel, 1868—72. Siehe namentlich den ersten Band Eurhythmie.

Meinungen bestehen, so sagt dies nur, daß keine der beiden Interpretierungen so beweiskräftig erscheint, daß sie einfach überzeugt. Zu der Interpretierung des letzten Satzes könnte ich unterdessen vieles beibringen, würde dies nicht eine eigene Arbeit ausmachen. Erinnern möchte ich nur an B.'s Händelzitat und seine Interpretierung, als Beispiel dafür, wie wenig wir eigentlich noch musikalische Sprachphilologen sind. Wenn B. in dieser Messe ein Händel'sches »Wort« benützt, so verfolgte er damit natürlich seine besonderen Absichten. Der Zweck eines Zitates beruht vor allem darin, daß man bei jemand anderem etwas ausgesprochen findet, was man selbst nicht besser sagen könnte. Dabei kann es nun vorkommen, daß man das Zitat in einem andern als dem ursprünglichen Sinn verwendet; jedenfalls ist es aber dann von entscheidendem Wert, die originale Bedeutung zu kennen. Wenn nun Beethoven aus dem »Halleluja« die Stelle:



Und er regiert von nun an auf e-wig

für ein Thema zu »*dona nobis pacem*« verwendet, so heißt die erste Frage, warum B. dieses Thema benützte. Wort und Musik Händel's drücken unerschütterliche Festigkeit aus; läßt B. darauf die Friedensworte singen, so heißt das nichts anderes, als daß auch B. mit diesen Noten seinen unerschütterlichen Glauben ausdrücken will, nämlich den Glauben, Frieden zu erhalten. Das Zitat gleicht einer doppelten Verstärkung; nicht nur die felsenharten Noten sprechen Festigkeit aus, sondern — in Worten — die ursprüngliche Bedeutung, die ihnen unterlegt war. Also hätten wir in der B.'schen Stelle eine mit doppelter Wucht hingestellte Ansicht, daß der erflehte Frieden aufs allerbestimmteste als ereichbar angesehen wird. Nun hat man aber auch zuzusehen, in welcher Weise B. Händel zitiert, um sein Zitat wirklich begreifen zu können. B. schreibt:



Was hat hier B. aus dem Händel'schen Thema gemacht! Er hat es in seinem weiteren Verlauf so radikal als es nur möglich ist, umgestaltet, von Festigkeit ist keine Spur mehr übrig geblieben, es stockt, irrt umher, zögert usw. Was B. sagen wollte, darüber kann nicht der geringste Zweifel bestehen. Dem unerschütterlich scheinenden Glauben stellt er den schärfsten Zweifel an die Seite. Jetzt begreift man, warum er zu dem felsensicheren Händel'schen Thema griff; an nichts konnte er den Gegensatz besser zeigen. Und wie diese, ziemlich ausgeführte Stelle, so ist eigentlich der ganze Satz. Es mag dies nur als eines der Beispiele gelten, wie B. das zweifelhafte, pessimistische Element zur musikalischen Darstellung brachte. Daß große musikalische Werke »gedanklichen« Inhalts zweideutig sein können, ist für mich völlig ausgeschlossen. Mehrere Interpretierungen bedeuten einzig, daß wir die Werke nicht interpretieren können.

A. H.

Wolf, Hugo, Verzeichnis seiner Werke. Mit e. Einführung v. Paul Müller. 8⁰, 61 S. m. 1 Bild. Leipzig, C. F. Peters, 1908. ℳ 3,—.

Zschorlich, Paul, Was ist moderne Musik? Ein Versuch. (Separatabzug der »Hilfe«.) 8⁰, 16 S. Berlin, Buchverlag der »Hilfe«.

Man weiß beim besten Willen nicht, was man mit derartigen Erzeugnissen eines für die moderne Musik sicherlich ganz ehrlich begeisterten Dilettanten machen soll, und wundert sich eigentlich nur, wie sie in eine Zeitschrift wie die »Hilfe« kommen. Denn nicht Fachleute, sondern Laien sollten derartige Schriften korrigieren können. Z. B. S. 11 »Nimm Bach die Fuge, was bleibt? — Ein Skelett steht vor dir.« Daß ein Werk wie die Matthäuspassion nicht eine einzige Fuge und überhaupt weniger »Kontrapunkt« enthält wie z. B. die »Meistersinger«, das kümmert nicht. Die Sache interessiert auch gar nicht von dieser Seite: Ein Mann wie Fr. Naumann besitzt gründliche Kenntnisse in der bildenden Kunst und äußert auf diesem Gebiet prächtige, originale Gedanken, in der Musik fehlt es an den elementarsten Kenntnissen. Und dies bei einem früheren Pastor. Das ist das wirklich Traurige!

A. H.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

p Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. **Mm** Młoda muzyka, Warschau, Wspólna-Gasse 49. **Ppl** Przegląd polski, Krakau, Ringplatz. **Ppw** Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26. **Sf** Sfinks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

Berichtigungen.

S Signale f. d. musik. Welt, Berlin W., Potsdamerstr. 10/11.
Lu Lutnista, Warschau, eingegangen.

Anonym. Dr. J. Kendrick Pyne, MT 50, 788. — Is the Symphony doomed? ibid. — Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagner's. Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters zur Erinnerung an den Parsifal. NMZ 29, 24. — Pablo de Sarasate †, NMP 17, 8. — New ceremonial points for the Choir, ChM 3, 6. — Dates of the Kyriale Chants, ChM 3, 6. — Natur und Technik des Hörens. Allerlei Ratschläge für Theater und Konzert, DMDZ 10, 39. — Tolstoi und Tschaikowsky, AMZ 35, 39. — Jacques Offenbach, DMDZ 10, 40f. — Paoblo de Sarasate, DMDZ 10, 40. — The Chant and Sacred Music in Italian Seminaries, ChM 3, 6. — Giuseppe Verdi und die italienische Opern-Musik, DMMZ 30, 40f. — Verschollene E. T. A. Hoffmann-Dokumente, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 39. — Aus Sarasates Leben, DMDZ 10, 41f. — Mehr Musikpflege in der Schule, DMDZ 10, 42. — Die Meistersinger von Nürnberg. Mm 1.

Altmann, Wilh. Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethoven's? AMZ 35, 40.

Andro, L. Kleine Studien zur Operndarstellung. 4. Folge. Die Koloratursängerin, AMZ 35, 40.

Arnheim, Amalie. Vom vierten deutsch. Bachfest, KL 31, 20.

Aubry, G.-J. Albert Roussel. SIM 4, 10.

Auerbach, Siegmund. Die Lokalisation des Musiksinnes, DMDZ 10, 38.

Avenarius. Auch ein Bilderbuch ohne Bilder. Zur Urheberschutz-Konferenz, KW 22, 2.

Batka, Rich. Zur Lautenbewegung (Anna Zinkeisen), NMZ 30, 1.

— Richard Wagner oder Richard Geyer? Eine Vaterschaftsfrage, DMDZ 10, 38.

Berrueta, J. D. Rigenerazione della gamma dei suoni, RMI 15, 3.

Bertier, Chr. «Ippolito ed Aricia» di Rameau (all' Opéra di Parigi), GdM 2, 1.

Bessmertny, Marie. Tolstoi und Tschaikowsky, NMZ 29, 24.

Bischoff, Ferd. Die Urmelodie des Lenzliedes in R. Wagner's Walküre, NMZ 30, 1.

Bizet. Lettres inédites de Bizet, GM 54, 41.

Blancke, G. Musikantenfahrten. Erinnerungen an die Konzertreise des »Berliner Philharmonischen Orchesters« mit Rich. Strauß durch Deutschland, Frankreich, Spanien, Portugal, die Schweiz, NMZ 29, 24.

Blass, Arthur. Wegweiser zu Sebastian Bach. (Aus den »Mitteilungen«, Nr. 21 von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde), KL 31, 20.

Boschot, A. Un prix de Rome refractaire. (Documents sur Berlioz), Figaro, 4. Juillet 1908.

Böser, F. Medizäa und Vatikana, KM 9, 8.

Bottenheim, S. Bayreuth, Cae 65, 9.

Brandes, Friedr. Edmund Kretschmer †, S 66, 38.

Bratter, C. A. Marokkanische Musik, S 66, 40.

Breithaupt, Rud. M. Frédéric Chopin, Mk 8, 1.

— Der erste Klavier- und Musikunterricht, KW 22, 2.

Brenet, Michel. La symphonie avant Haydn, GM 54, 37/38.

Buchmayer, Rich. Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bach'schen Familie, Fest- u. Programmbuch z. 4. deutschen Bachfest in Chemnitz 1908.

Bülow. Aus Briefen Hans von Bülow's, NMZ 15, 39.

Burger. Der Erlösungsgedanke in Wolfram's Parzival und Wagner's Parsifal, Zeitschr. für den deutschen Unterricht, Leipzig, 22, 8.

C. Die Besoldungsverhältnisse d. Kirchenorganisten, AMZ 35, 41.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Calvocoressi, M.-D. Musique et musicologie Anglaises, SIM 4, 10.
Canstatt, Tony. Heinrich van Eyken †, NMZ 29, 24.
Chamberlain, H. St. Siegfried Wagner, Allgemeine Zeitung, München, 111, 23.
Chavarri, E. L. Recorts de Sarasate, RMC 5, 58.
Choisy, Frank. Une lettre inédite de Beethoven, GM 54, 39/40.
Chojnacki, R. Zeitgenössische polnische Musiker, Mm 1.
Chop, Max. Die Moderne und die chorische Gesangspflege, SH 48, 39.
Chybiński, A. Aus der neuen deutschen musikwissenschaftlichen Literatur, Ppw, Oktoberheft.
— »Kontrapunkt« von S. Noskowski, Sf 8/9.
— »Die Meistersinger von Nürnberg«, Sf 10.
Closson, Ernest. Un nouvel accroissement du Conservatoire de Bruxelles, GM 54, 39/40.
— Le lied néerlandais ancien; d'après un ouvrage récent, GM 54, 39/40.
Curzon, Henri de. Sarasate, GM 54, 39/40f.
— Amours d'Opéra au XVIIIe siècle, GM 54, 42.
Daffner, Hugo. Johannes Brahms und Josef Joachim in Briefen, Königsberger Allgemeine Zeitung, 1908, Nr. 457, 459.
Dalcroze, Émile Jaques-. Traditioooon! Offener Brief an eine Konservatoristin, Mk 8, 2.
Daubresse, M. L'Instruction musicale: Progrès réalisés, améliorations possibles, CMu 11, 19.
Dietschi, Hugo. Das Musikleben Oltens im 19. Jahrh., SMZ 48, 27.
Dokkum, J. D. C. van. Uit een Amerikaansche muziekbibliotheek, Cae 65, 9.
— Brief van Berlioz, Nr. 2, ibid.
Dotted Crotched. (Edvards) Manchester Cathedral, MT 50, 788.
Dubitzky, Franz. Wie dirigierten unsere Meister? DMZ 39, 42.
Dwelshauvers. Haydn et les premières symphonies, GM 54, 41.
Eisenmann, Alex. Neuere Violin-Literatur. II. Musikalisches, NMZ 29, 24.
— Pablo de Sarasate †, NMZ 30, 1.
Ellinger, G. E. T. A. Hoffmann und Adolf von Schade, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 38.
Engelke, Bernh. Einige Bemerkungen z. L. Schiedermair's »Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«, ZIMG 10, 1.
es. Neues von Johannes Brahms. Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 227.
Farwell, Arthur. The basis of chromatics, NMR 7, 83.
Friedrichs, Elsbeth. Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören BfHK 13, 1.
Gallignani, Giuseppe. «Tornate all'antico e sarà un progresso». (Commento al celebre motto Vadiano; diverso tenuto nel sesto anniversario della morte di G. Verdi, nella sala del R. Conservatorio), GdM 2, 1.
Gast, K. Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule, Sti 3, 1f.
Gastoué, Amédée. La psalmodie ancienne des huit tons, TSG 14, 9f.
— M. le chanoine Grospellier †, ibid.
Gebauer, Alfred. Was gehört dazu, um der Funktion eines kirchlichen Organisten vollkommen gewachsen zu sein? GBl 33, 9/10.
Glabbatz. Orgel und Orgelspiel in der neueren deutschen Schönen Literatur, MSfG 13, 10.
Gotthard, J. P. Erste Notenstiche und Ausgaben längst verschollener Musikverlage und Autographe berühmter Meister, MRu 1, 7.
Gräflinger, Franz. Anton Bruckner und seine Werke, NMZ 30, 1.
Gräner, G. Das neue Volksliederbuch f. Männerchor, Sonntagsbeilage Nr. 37 zur Voss. Zeitung, 1908, Nr. 431.
Hainisch, Victor. Über die Querschnittmensur des Klavierbezuges. Differentialchöre, ZfI 29, 1f.
Heinrich, Traugott. Was ist ein Laut? Vortrag, gehalten in der »Gesellschaft für deutsche Gesangs-Kunst und -Forschung«, Sti 3, 1f.
Heuß, Alfr. Über A. Schweitzer's J. S. Bach, ZIMG 10, 1.
— Zur (Leipziger) Opernsaison 1907—08, Leipziger Kalender 1909.
Hoesick, Ferd. Chopin's Lebensabend u. Tod, Mk 8, 1.
— Ein angebliches Tagebuch Chopin's, Mk 8, 2.
Hornbostel, E. M. v. Musikalisches vom XVI. Intern. Amerikanisten-Kongreß in Wien, ZIMG 10, 1.
Huegle, P. G. A sketch of St. Dunstan and his musical activity, ChM 3, 6.
Hutschenruyter, Wouter. Koeberg's Plato-Mimenspel, Cae 65, 9.
Istel, Edgar. Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke. »Die Meistersinger von Nürnberg«. NMZ 30, 1f.
Jachimecki, Z. Hugo Wolf, Ppl, Septemberheft ff.
Joß, Viktor. Leo Zelenka-Lerando, RMZ 9, 39.
— Gustav Mahler's siebente Symphonie, AMZ 35, 40. Die Wage, Wien, 11, 39.
— »Pelleas und Melisande« von Cl. De-

bussy (Bespr. der Erstauff. im Prager deutschen Theater am 28. Sept.), AMZ 35, 42.

Kaiser, Georg. Carl Maria von Weber und das Leipziger Theater, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 231.

Karsten, Paula. Musikinstrumente fremder Völker: Das Orchester der Javaner, MRu 1, 5.

— Die Tambura der Sudan-Neger, MRu 1, 8.

Keller, Otto. Nikolaus Rimsky-Korssakow, die Musik vor ihm und seine Bedeutung für die russische Tonkunst, MRu 1, 5. DMMZ 30, 38f.

— Eine Erinnerung a. d. Braunschweiger Quartett der Gebrüder Müller. Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Georg Müller am 29. Juli 1908. MRu 1, 5.

— Erinnerungen an Dr. August Schmidt. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages am 9. Sept. 1908, MRu 1, 7.

Keulers, Peter. Das Werden Bayreuths, DMDZ 10, 39f.

Kling, H. Richard Wagner à Triebschen et Lucerne, CMu 11, 19.

— Giovanni Punto, célèbre cornist. SIM 4, 10.

Knorr, Iwan. Die »graue« Theorie. Allerhand Gedanken-Betrachtungen. 1. Die Harmonielehre, DMZ 39, 40.

Kohut, Adolph. Christian Dietrich Grabbe und Norbert Burgmüller, RMZ 9, 39.

Krehl, Stephan. Kompositionsunterricht und moderne Musik, BfHK 13, 1f.

Landowska, W. La tradition, SIM 4, 10.

Lederer, Vict. Gustav Mahler's Siebente Sinfonie (Bespr. der Urauff. 19. Sept. in Prag), DMZ 39, 40.

Lemare, Edwin H. A few criticisms and suggestions, NMR 7, 83.

Leßmann, O. Ungedruckte Briefe von Joh. Brahms, AMZ 35, 41.

Liebscher, Arthur. Humoristisches aus einem alten Musiklexikon, NMZ 30, 1,

— Die sächsischen Kantoreigesellschaften (Abdruck a. d. Dresdner Anzeiger), K 19, 10.

Lies, Otto. Über Claude Debussy. »Peleas und Melisande« und Anderes, WvM 15, 40.

Liszt, Franz. Briefe an den Großherzog Karl Alexander von Sachsen. Die neue Rundschau. Berlin. Oktober-Heft, 1908.

Löbmann, Hugo. Ein Wort über Tonbildung in Männergesangvereinen, SH 48, 38.

— Der Anfang vom Anfang in der Gesangsbildung, SH 48, 41.

Loman, A. D. jr. Jets over muziek en bouwkunst, Cae 65, 9.

Lussy, Mathis. De l'attraction génératrice de l'inspiration musicale, MM 20, 17.

Mahler, Max. Die Münchner Festspiele 1908, NMZ 29, 24.

Maierhofer, Th. Die Zentralsingschule Würzburg, AMZ 35, 40.

Mangeot, A. Mathis Lussy, MM 20, 17.

Marschner, Karl Wilh. Ein Jubiläum Venedigs. Ein Richard Wagner-Gedenkblatt, RMZ 9, 41.

Marsop, Paul. Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek, AMZ 35, 41.

Mathieu. Du Triton, TSG 14, 9.

Maurer, Heinr. Kritik, Künstler, Publikum, AMZ 35, 42.

Mennicke, Carl. Das Alter des Musikers, BfHK 13, 1.

Mey, Kurt. Zu Hans von Wolzogen's sechzigstem Geburtstag, Mk 8, 2.

Moeglich, Alfred. Aus dem Werdegang eines Geigerkönigs. Zur Erinnerung an August Wilhelmj, DMDZ 10, 38.

Moos, Paul. Bayreuth. Zukunft 17, 3.

Müller-Hartmann, Robert. Hamburger Musikschmerzen, AMZ 35, 40.

Nef. Mozart's Spinett. Eine Reisereminiszenz, SMZ 48, 25.

Neitzel, Otto. »Pelleas und Melisande« in der Musik, KW 22, 2.

Nin, J. J. Vincents d'Indy, RMC 5, 57.

Noelte, A. Albert. Schiller's and Goethe's works as operas, NMR 7, 83f.

Prinz, E. Bemerkungen zu dem »Offenen Brief des Herrn Max Ast an mich, MSS 3, 7.

— Erwiderung (a. d. Artikel v. Max Walk), ibidem.

Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges an hamburg. höh. Schulen und Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten, MSS 3, 7.

Procházka, Rud. v. G. Mahler's »Siebente« (emoll). (Bespr. der Urauff. zu Prag, 19. Sept. 1908), NMZ 30, 1.

Prüfer, Arthur. »Aus Richard Wagner's Geisteswelt« von Hans von Wolzogen (Bespr.), Mk 8, 2.

Quittard, H. Chansons de XIVe siècle. SIM 4, 10.

Rank, Wilh. Haydn und Mozart und die Freimaurerei. Auszug aus dem Vortrag des Prof. H. Kling. Aus dem Französischen (»La fédération Artistique«, Bruxelles 1904), übersetzt v. W. Rank, MRu 1, 5.

Riemann, Hugo. Was wird aus der Phrasierungsbewegung? AMZ 30, 1.

Riemann, Ludw. »Das absolute Gehör«, Eine Entgegnung, NMZ 29, 24.

Riesemann, Oskar v. »Les legs de Moussorgski«, S 66, 34f.

Rodewald, A. Der 15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes am 11. und 12. Sept. 1908 zu Berlin, SH 48, 38.

Roth, Herm. Lied und Gedicht, Mk 8, 2.

Roujon, Henri. La Société des professeurs du Conservatoire, RM 8, 18/19.
Rudder, M. de. Festspiele de Bayreuth. SIM 4, 10.
Sablayrolles, Dom Maur. El nombre musical gregorià o rítmica gregoriana, RMC 5, 58.
Salvat, J. Pensions y pensionats, RMC 5, 57.
Scharlitt, Bernard. Chopin und Wagner, Mk 8, 1.
— Zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand, Mk 8, 1.
Schlemihl. Etwas vom Publikum. Plauderei, RMZ 9, 39.
Schmid, Otto. Edmund Kretschmer †, BfHK 13, 1.
— Max Lewinger †, ibid.
— Edmund Kretschmer † (gest. 13. Sept. 1908), SH 48, 41.
Schmidt, Leopold. Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks, S 66, 37.
— Vom Subjektivismus in der Musik, S 66, 41.
Schmitz, Eugen. Die Münchener Festspielsaison, MRu 1, 7f.
Schnerich, Alfred. Wünsche für die hundertste Wiederkehr von Haydn's Todestag (31. Mai 1909), MRu 1, 8.
Schweich, B. Johannes Brahms. Ein Gedenkblatt, Der Kompaß, Stuttgart, 4, 16.
Segnitz, E. La musica nel romanticismo tedesco, RMI 15, 3.
— Leone Sinigaglia, AMZ 35, 41.
— Georg Schumann, BfHK 13, 1.
Seidl, Artur. Kulturbrief aus dem deutschen Winkel (Dessau), Der Sammler, Beilage zur »Augsburger Abendzeitung«, 1908, Nr. 116.
Sincero, D. Il ripieno nell'organo, RMI 15, 3.
Smend, Julius. Die neueste Bach-Monographie, MSfG 13, 10.
Somigli, C. Giulio Stockhausen e la scuola del canto artistico, RMI 15, 3.
Sommer. H. Musik im Volkshaushalt, Die Zukunft, Berlin, 16, 51.
Sonneck, O. G. Im Konzertsaal nur Konzertmusik. Eine Anregung, RMZ 9, 40.
Spanuth, Aug. Zur geschäftlichen Metamorphose im Musikgetriebe. II, S 66, 36.
— Die Operette in Amerika, S 66, 38.
— Gustav Mahler's siebente Symphonie, S 66, 39.
Starczewski, F. »Musikalische Reflexionen«, Mm 1.
Steinhauer, Carl. Die aufgegebenen Chöre bei Gesangwettstreiten, ihre Zweckmäßigkeit und erzieherischer Wert, Deutsche Sängerwarte, Trier, 4, 1.
Steinitzer, Max. Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 30, 1.
Stephani, Herm. Zur Partiturenreform, AMZ 35, 39.
Stieglitz, Olga. Die Reform des höheren Mädchenschulwesens und ihre Bedeutung für die Musiklehrerin. Eine zeitgemäße Betrachtung, KL 31, 19.
Storck, K. Richard und Minna Wagner. Eine Tragödie. Aus Richard Wagner's Briefen dargestellt, Der Türmer, Stuttgart, 10, 12.
Tarnowski, Stanislaw. Zur Charakteristik Frédéric Chopin's, Mk 8, 1.
Tetzel, Eugen. Begründung der anläßlich der Neuerungen der »modernen Klaviertechnik« aufgestellten 7 Thesen. (Vortrag, gehalten a. d. IV. Musikpädagog. Kongreß zu Berlin, Pfingsten 1908, in den einzelnen Punkten ergänzt und erläutert), KL 31, 19f.
Tischer, Gerh. Der C. V. deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. (5. Delegiertenversammlung zu Köln), RMZ 9, 39.
— Musik im Volkshaushalt. (Erwiderung auf den gleichlautenden Aufsatz v. Hans Sommer in der »Zukunft« Nr. 51), RMZ 9, 41.
Uhl, Edm. Das Richard Strauß-Musikfest in Wiesbaden (4. bis 10. Okt. 1908), AMZ 35, 42.
Ulrich, Bernh. Die älteste Anleitung zum Kunstgesang, Sti 3, 1.
Valleyres. Un Wagnérien à Paris en 1857, CMu 11, 19.
Volbach, Fr. Musikfeste, Hochland, München, 5, 12.
W., G. Felix Weingartner's »Golgatha«, NMZ 30, 1.
Wagner, Rich. Il publico nel tempo e nello spazio, RMI 15, 3.
Walk, Max. Tönende Lehrmittel? Eine Entgegnung auf den Artikel von Prinz »Über d. Absingen v. Noten«, MSS 3, 7.
Walter, Karl. Der Roraffe im Münster zu Straßburg, KM 9, 8.
Weber-Bell, Nana. Schnürleib und Gesangsästhetik, MRu 1, 7f.
— Die Atmungskunst des Menschen, in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und der Wissenschaft, von Jeanne van Oldenbarnevelt, MSS 3, 7f.
Weimar, G. Über Rhythmus, CEK 22, 10.
Weinmann, Karl. Zur Charakteristik der Tonarten, GBl 33, 9/10.
— Das Dekretale »Docta S. S. Patrum« Johann XXII. und die musikalische Geschichtsschreibung, KM 9, 8.
Wethlo, Franz. Sichtbare Tonschwingungen. — Ein neues Stroboskop, Sti 3, 1.
Wolffheim, Werner. Vom 4. Deutschen Bachfeste, AMZ 35, 42.
Wustmann, Gust. Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bach's, ZIMG 10, 1.

Buchhändler-Kataloge.

C. A. André, Frankfurt a. M. Steinweg 7. Antiquar-Katalog Nr. 25. Klavierauszüge. Ant.-Kat. Nr. 26 Musikliteratur (Bücher und Schriften) Ant.-Kat. Nr. 26 Partituren. Ant.-Kat. Gesangsmusik.

J. Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstettstr. 6. Katalog 555. Musikgesch. und -theorie, Kirchenmusik — Oper — Tanz — Lied. 2255 Nrn. In Vorbereitung: Autographen aus der Musik- und Theaterwelt. Interessenten werden gebeten sich vormerken zu lassen.

C. G. Börner, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Lager-Katalog X. Autographen, darunter große Abtlg.: Musiker (darunter Brief-) Autographen von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Schuman, Wagner). Von Interesse besonders zwei Solokantaten von A. Scarlatti (à 350 *M*). Nr. 230 bis 346.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 93. (Sept. 1908) Bericht über die Ausgaben der Werke Jos. Haydns, Jacob Obrecht's, Palestrina's, die 2. Auflage des Klavierauszugs von Beethoven's »Leonore«, von Denkmälern der Tonkunst in Bayern und Österreich, der »*Parthenia*« (der ersten gedruckten Sammlung für Klavier, 1611), der Werke Rameau's (Bd. XIII *Les Fêtes de Polymnie*). Als demnächst erscheinend sind angezeigt: La Mara, Briefwechsel zwischen F. Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen, Litzmann, B. Clara Schumann. 3. Schluß) Band. Thayer, A. W. 5. (Schluß) Band.

A. Buchholz, München, Ludwigsstr. 7. Antiquariats-Katalog Nr. 46. Deutsche Literatur. Darunter eine Auswahl alter Operntexte.

Gilhofer & Ranschburg, Wien I, Bognergasse 2. Autographen-Auktionskatalog. Darunter: Beethoven: 21 Briefe an Karl Bernard; Briefe an seinen Neffen; Brief an Blöchlingen, Piuk; Denkschrift über die Familie Beethoven. Es handelt sich um den vor einem Jahr erfolgten Beethovenfund. Richard Wagner: 14 Briefe an Josef Hoffmann.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. Briefe u. Urkunden, darunter die Abteilung: Künstler. Nr. 1252 bis 1489. Vieles Musiker betreffendes. Versteigerung am 23.—25. November.

List & Franke, Leipzig, Talstr. 2. Lager-Verzeichnis Nr. 404. Musikliteratur. Musikalien. 2794 Nr. Darunter manches Wertvolle und Gesuchte.

L. S. Olschki, Florenz, Lungarno Acciaiioli 4. Calal. LXVI. Musique. Überaus wertvolle Sammlung von praktischer (weltliche u. geistliche) u. theoretischer Musik. 529 Nrn.

Reeves' Catalogue. Part. 12. 1908. London, W. C. St. Giles Warehouse, 4 High Street. Music and musical literature (ancient a. modern, second hand and new).

Angezeigt sei an dieser Stelle, daß der Verlag **Bach & Co.**, London W. 139 Oxford Street, eine Ausgabe der Klavier-Musik von Aless. Scarlatti ankündigt. hrs. von J. S. Shedlock.

Taussig & Taussig, Prag, Kl. Ring 144, I. Antiquarischer Anzeiger 148. Ältere praktische und theoretische Musik. Die Musik in Böhmen. 1468 Nrn.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Wien.

Freitag, den 10. April, teilte Herr Dr. Erich Hornbostel (Berlin) in einem Vortrage über »Musikleben bei den Pawnee-Indianern«[1] die Ergebnisse seiner, im Herbst 1896 unternommenen Forschungsreise nach Oclaroma mit. Das Musikleben der Pawnee-Indianer steht fast ausschließlich im Dienste religiöser Zeremonien. Die gebräuchlichen Instrumente sind Trommeln und Rasseln zur Rhythmusmarkierung, ferner eine Art Flöte, die hauptsächlich für den Ausdruck der Erotik verwendet wird. Die Gesänge der Pawnee's sind meist fünfstufig. Als ihnen selbst bekannte charakteristische Vortragsweisen sind eine Art Storzato-Vorschlag, ferner verschiedene Vibrationen und Pulsationen zu erwähnen. Der Vortragende ist zu dem Ergebnisse gelangt, daß die Fillmore'sche Theorie des Vorhandenseins eines latenten Harmoniegefühles bei diesen Völkern entschieden abzulehnen sei. Dr. v. Hornbostel wies am Schlusse seiner von zahlreichen Phonogrammen und Lichtbildern unter-

1. Vgl. auch den Bericht in Ztsch. VII, S. 382. D. R.

stützten Ausführungen auf die hohe Mortalität und das voraussichtlich baldige Aussterben der Indianervölker hin; es sei daher höchste Zeit zur Vornahme wissenschaftlicher Untersuchungen.

Die Reihe der diesjährigen Veranstaltungen wurde mit einem Vortragsabende am 11. Mai und einem historischen Konzerte am 12. Mai geschlossen. In ersterem kamen nach einleitenden Worten von Dr. Karl Horwitz, in welchen er die Bedeutung Josef Starzer's für die Wiener vorklassische Schule kennzeichnete, zwei Divertimenti (Streichquartette) dieses Komponisten zur Aufführung. Das historische Konzert unter Leitung von Dr. Karl Horwitz brachte eine Sinfonie und eine Sonate von G. M. Monn, eine Partita von M. Schlöger und eine Sinfonie in *G* von Josef Haydn aus der ersten Schaffenszeit des Meisters. Sie weist deutlich den Zusammenhang mit der vorklassischen Schule auf. **Gustav Donath.**

Neue Mitglieder.

Guido Endter, cand. phil., Marburg (Lahn), Wilhelmstr. 1.
Max Ast, Ingenieur, stud. phil., Wien XIII/9, Wambachergasse 5.
Otto Andersson, Musikhistoriker und Folklorist, Helsingfors, Skeppsredaregatan 1.
Seminaroberlehrer **Friedrich,** Rochlitz.
Heinrich Schäubler, Lehrer, Riehen b. Basel.
Dr. **Bernhard Engelke,** Magdeburg-B., Bleckenburgstr. 1a.
Ernst Wilmersdoerffer, München, Möhlstraße 41.
Dr. **Hans Löwenfeld,** Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters, Leipzig-Gohlis, Gohliserstraße 23.
Joseph Ivimey, Esq., 44 Claverton Street, St. George's Square, London, S.W.
Miss **Susan M. Gairdner,** West View, Pinner, Middlesex.
Miss **Rosa Standfast,** Magdalen College School, Brackley, Northants.
Grossherzogliche Bibliothek, Weimar.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität Leipzig, Universitätsstr. 13 prt.
G. Molyneux Palmer, Esq., Tullagee, Willingdon, Eastbourne.
The Right Hon. the **Earl of Donoughmore,** 5 Chesterfield Gardens, London W.
John Northwood, Esq., 3 Priestley Road, Birmingham.
Armas Launis, Magister, Helsingfors, Kilo, Alberga.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Julius Mauer, stud. phil., jetzt: Kiel, Gerhardtstraße 13 II.
Otto Möckel, jetzt: Dresden-A., An der Frauenkirche 22.
Edler von Stockhammer, jetzt: Neumark a. d. Rott (Oberbayern).
Professor **Ernst Bischoff,** jetzt: Mannheim, Neue Merzelstraße 13.
Nestor Lejeune, Paris, jetzt: 71 rue de Clichy.
Dr. **H. C. Perrin,** jetzt: Mc. Gill University, Conservatorium of Music, Montreal, Canada.
Heinrich von Opiensky, Warschau, jetzt: Nowogrodzka 7 II.
Charles van den Borren, jetzt: Uccle-Brüssel, 55 rue Stanley.
Professor **Richard Buchmayer,** Dresden-A., jetzt: Werderstraße 26 I.
Signor **M. Esposito,** jetzt: 7, St. James Terrace, Clonskeagh, Dublin.
Dr. **Zdzislaw Jachimecki,** Krakau, jetzt: Grodzka 47.
Dr. **Walter Pauli,** jetzt: Cassel, Schlangenweg 9.
C. S. Myers, Esq., jetzt: 12 Brookside, Cambridge.
J.-G. Prod'homme, Paris, jetzt: XVIII, 11 Avenue des Tilleuls.
Max Unger, früher Bromberg, jetz Leipzig, Liebigstraße 9 I.

Ausgegeben Anfang November 1908.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. **Zehnter Jahrgang.** **1908.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *ℛ* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Mitteilungen über den III. Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft in Wien

(25.—29. Mai 1909).

Der III. Kongreß der IMG. wird, wie bereits mitgeteilt wurde, anläßlich der Haydn-Zentenarfeier in Wien gehalten. Die Feier steht unter dem Protektorat Seiner Majestät Kaiser Franz Josef I. Das Programm wird für die Mitglieder des Kongresses neben einer Festversammlung (mit Aufführung Haydn'scher Werke) fünf Veranstaltungen in Kirche, Konzert und Oper, ferner Empfänge, Besuch von historisch-denkwürdigen Stätten, von Museen und einen Ausflug nach Eisenstadt enthalten. Das Präsidium wird zu Beratungen zusammentreten; neben den allgemeinen Sitzungen und Sektionsberatungen wird die Generalversammlung der IMG. abgehalten. Das genauere Programm wird später bekannt gegeben. Die Liste der Vorträge und Referate wird im Januarheft der Zeitschrift publiziert. An alle Mitglieder der IMG. ergeht das höfliche Ersuchen, die Anmeldung dieser Vorträge und Referate möglichst bald an das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien IX, Türkenstraße 3 (mit der Aufschrift: Kongreßkomitee) zu richten.

A. Kongreßordnung.

§ 1. Der dritte Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft wird zu Wien vom 25. bis 29. Mai 1909 tagen. Die Verhandlungen finden in allgemeinen Versammlungen und Sitzungen der Sektionen statt.

§ 2. Die Sektionen scheiden sich nach folgenden Gebieten[1]):

I. Musikgeschichte

a) alte, b) neue.

---

1) Eine ergänzte Liste der Leiter dieser Sektionen (vgl. Novemberheft dieser Zeitschrift) wird im Januarheft veröffentlicht werden.

c) Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen.
d) Geschichte der Oper.
e) Lautenmusik.

II. Musikalische Ethnographie (Exotische Musik und Folklore).
III. Theorie, Ästhetik, Didaktik.
IV. Bibliographie und Organisationsfragen.
(Unterabteilung: Musikalische Länderkunde.)
V. Kirchenmusik (katholische und evangelische)
(Unterabteilung für Orgelbaufragen).

Die Sektionen können sich je nach Bedürfnis vorübergehend oder für die Dauer des ganzen Kongresses in Unterabteilungen zerlegen. Die Bildung neuer selbständiger Sektionen ist nicht zulässig. Einzelne Unterabteilungen können sich im Bedarfsfalle zusammenschließen.

§ 3. Die Wahrnehmung der Geschäfte des Kongresses liegt bis zum Tage der Eröffnung in den Händen des für die Vorbereitungen zusammengetretenen Wiener Kongreßausschusses unter Vorsitz der Herren Guido Adler, Viktor Edler von Lang, Friedrich Jodl.

§ 4. An die Stelle des Wiener Kongreßausschusses tritt mit Eröffnung des Kongresses für die Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen ein Zentralausschuß, zusammengesetzt aus dem Präsidium der IMG., den Vorsitzenden und Schriftführern des Wiener Kongreßausschusses und dessen Vertretern für die Sektionen, sowie den Sektionsleitern. Aus der Mitte dieses Zentralausschusses kann ein engeres Komitee gebildet werden.

§ 5. Der Kongreß ist für jeden Interessenten zugänglich nach Maßgabe der für die Veranstaltungen zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten.

§ 6. Jedes Mitglied des Kongresses und jeder Teilnehmer des Kongresses hat sich bei seiner Anmeldung oder spätestens beim Beginn des Kongresses unter genauer Angabe von Stand, Titel und Wohnort in die Listen derjenigen Sektionen eintragen zu lassen, an deren Verhandlungen er teilnehmen will, und seine Wiener Wohnung für die Dauer des Kongresses anzugeben.

§ 7. Jedes Mitglied und jeder Teilnehmer unterwirft sich durch seine Anmeldung und Aufnahme den Bestimmungen der Kongreßordnung.

§ 8. Mitglieder des Kongresses entrichten einen Betrag von K 24,—. Mitglieder der IMG. entrichten den Betrag von K 18,—. Begleiterkarten für Angehörige der Kongressisten werden für K 12,— ausgestellt.

Teilnehmer entrichten den Betrag von K 5,—.

Nach Zahlung des Beitrages und Aufnahme in die Listen wird ein Schein ausgestellt, der bei Beginn des Kongresses gegen die entgültige Karte umzutauschen ist.

§ 9. Die Mitgliedskarte berechtigt zur Beteiligung an den wissenschaftlichen Vorträgen und Beratungen bei den allgemeinen und Sektionssitzungen, an allen musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, ferner zum Besuch von Instituten, Sehenswürdigkeiten und zum Empfange der Kongreßberichte. Hierbei könnte nur die Kammermusik-Aufführung nach Maßgabe des beschränkten Raumes eine Ausnahme bilden. Zur Abstimmung über wissenschaftliche Resolutionen sind nur die Mitglieder des Kongresses berechtigt. Begleiterkarten berechtigen zum Besuch der wissenschaftlichen Beratungen und Vorträge, musikalischen und sonstigen Veranstaltungen, geben aber keinen Anspruch auf ein Exemplar des Kongreßberichtes. Die Teilnahme an der Hauptversammlung der IMG. ist nach deren Satzungen nur den Mitgliedern der IMG. gestattet.

§ 10. Die Teilnehmerkarte berechtigt zur passiven Beteiligung an den Sitzungen (allgemeinen und Sektions-) und dem Besuch der Festmesse.

§ 11. Die Verhandlungen werden in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache geführt.

§ 12. In der ersten allgemeinen Kongreßversammlung, die vom Vorsitzenden der IMG. oder einem andern vom Zentralausschuß bestimmten Mitgliede des Präsidiums der IMG. geleitet wird, schreiten nach allgemeinen Begrüßungen die anwesenden Mitglieder über Vorschlag des Zentralausschusses zur Wahl des zur Leitung der wissenschaftlichen Verhandlungen zu berufenden Kongreßpräsidenten, der Vizepräsidenten und eventuell von Ehrenpräsidenten. Schriftführer für die allgemeinen Versammlungen und Sektionssitzungen bestellt der Wiener Kongreßausschuß.

§ 13. Die Verhandlungen der Sektionen werden von den früher delegierten Vorsitzenden, resp. deren Stellvertretern geleitet. Es steht dem Zentralausschuß, resp. dem aus ihm gebildeten engeren Komitee zu, eventuell notwendige Ergänzungen vorzunehmen.

§ 14. Die Stundeneinteilung wird vom Kongreßausschuß nach dem vorliegenden Material getroffen.

§ 15. Für Vorträge in allgemeinen Sitzungen sind als zeitliche Maximalgrenze 45 Minuten festgesetzt, für Referate oder Vorträge in Sektionen 20 Minuten, für Diskussion dem einzelnen Redner 5 Minuten. Dem Ermessen des Vorsitzenden ist es überlassen, bei Referaten mit musikalischen Illustrationen eine Verlängerung bis zu 30 Minuten und bei Diskussionen eine Verlängerung bis zu 10 Minuten zuzugestehen.

Die Tagesordnung der allgemeinen Sitzungen wird je am Anfang vom Vorsitzenden mitgeteilt. Die Tagesordnung der Sektionssitzungen wird von jeder Sektion selbständig festgestellt.

§ 16. Alle Anträge und Resolutionen der Sektionen sind in der letzten allgemeinen Sitzung mit einer kurzen Begründung vorzulegen, ebenda sind die Resumés der Sektionsberatungen von den Vorsitzenden der Sektionen zu erstatten. Über Anträge und Resolutionen wird ohne Diskussion abgestimmt.

§ 17. Anmeldungen von Vorträgen und Referaten sind an den Wiener Kongreßausschuß zu richten (Adresse: Musikhistorisches Institut der k. k. Universität, Wien, IX. Türkenstraße 3, mit der Beischrift: Kongreßkomitee Sektion . . .).

§ 18. Ein etwa zu edierendes Kongreßtageblatt ist der vom Kongreßausschuß bestellten Redaktion anvertraut.

§ 19. Über den Verlauf jeder Sitzung wird ein Protokoll geführt. Sämtliche Protokolle sollen mindestens auszugsweise im Kongreßbericht publiziert werden. In diesen werden auch die Hauptthesen der Vorträge und Referate aufgenommen, sofern sie hier nicht wortgetreu veröffentlicht werden können. Es ist wünschenswert, daß die in den Sektionen zur Beratung gelangenden Referate wenigstens in den Hauptthesen vor dem Kongreß in Druck gelegt und den Mitgliedern vor den Beratungen eingehändigt werden. Hierzu sind die Manuskripte bis spätestens Ende Februar 1909 einzusenden; Auszüge sollen regulär nicht mehr als 1000 Worte enthalten. Es ist wünschenswert, daß auch jeder Diskutierende am Schlusse der Beratung eine Aufzeichnung seiner Bemerkungen abgebe; die Vorsitzenden resp. Schriftführer sind berechtigt, die Übereinstimmung dieser Aufzeichnung mit dem in der Diskussion Vorgebrachten zu prüfen.

Die Herausgabe und die Redaktion des Kongreßberichtes obliegt dem Wiener Kongreßausschuß.

B. Allgemeine Mitteilungen.

1. Im eigenen Interesse der Mitglieder und Teilnehmer des Kongresses und um die Häufung der Geschäfte in den letzten Wochen vor Beginn des Kongresses zu vermeiden, wird ersucht, die Anmeldungen und den Mitgliedsbeitrag möglichst zeitig einzuschicken.

Anmeldungen werden erbeten an die Adresse: Musikhistorisches Institut der k. k. Universität Wien, IX, Türkenstraße 3 Aufschrift: Musikkongreß (mit Beilage einer Visitkarte). Die Beiträge sind zu senden an: Herrn Carl August Artaria, Wien I, Kohlmarkt 9; die erfolgte Einzahlung wolle man gleichzeitig mit genauer Angabe von Name, Wohnort und Adresse an die Adresse des Musikhistorischen Instituts anzeigen.

2. Mitglieder und Teilnehmer, die sich nach dem 20. Mai anmelden, werden ersucht, den Mitgliedsbeitrag im Bureau des Kongresses, I, Kohlmarkt 9 persönlich einzuzahlen.

3. Alle Mitglieder und Teilnehmer des Kongresses werden ersucht, alsbald nach ihrer Ankunft sich im Bureau des Kongresses zu melden, ihren Namen, ihre Wiener Adresse und die Sektionen, denen sie beitreten wollen, in die aufliegenden Listen einzutragen und Mitteilungen und Drucksachen in Empfang zu nehmen.

4. Das Bureau wird von Montag, 24. Mai an, täglich von 9 Uhr morgens bis 7 Uhr abends geöffnet sein.

5. Über Begrüßungsansprachen zu Beginn des Kongresses und etwaige andere Ansprachen hat der Zentralausschuß, resp. die Kongreßleitung zu befinden.

Für den Wiener Kongreßausschuß: **Guido Adler.**

Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz.

Im ersten Bande der Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz veröffentlichte Ph. Spitta im Jahre 1885 das Fragment eines Weihnachtsoratoriums des Meisters, bestehend in einer einzelnen Stimme, die die Rezitative des Evangelisten mit Generalbaß enthält (a. a. O. S. 162 ff.). Als Vorlage diente dem Herausgeber der in der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindliche Originaldruck dieser Stimme aus dem Jahre 1664 mit dem Titel:

> Historia / Der Freuden- und Gnadenreichen / Geburt Gottes und / Marien Sohnes / **Jesu Christi** / Unsers Einigen Mitlers, Erlösers / und Seligmachers / Wie dieselbige / Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. / H. Johann Georg des Andern / Vocaliter und Instrumentaliter in die Music versetzet / worden ist / Von / Heinrico Schützen, Churfl. Durchl. zu / Sachsen etc. ältisten Capel-Meistern. — Gedrukt zu Dresden, bei Wolffgang Seyfferten, 1664, und daselbst zu finden bey Alexander Heringen, Organisten, Auch in Leipzig bey selbigen Cantori zu erfragen.

Ferner druckt Spitta (a. a. O. S. 163) das wahrscheinlich von Alexander Hering verfaßte Vorwort ab, »angehengte Erinnerungen«, welche bei der Aufführung zu beherzigen sind, und fügt die Bemerkungen hinzu: »Ob von den Manuscript gebliebenen concertirenden Stücken noch ein mal wieder et-

was zum Vorschein kommen wird, muß die Zeit lehren. Vielleicht hilft diese Publikation dazu, wenn überhaupt noch etwas existiert. Über Schütz' Werken hat ein Unstern gewaltet. Sein gesamter musikalischer Nachlaß verbrannte 1760 zu Dresden; alles was in Kopenhagen von ihm vorhanden war, ging 1794 beim Schloßbrande zugrunde. Man darf also auf ein Wiederfinden verlorengegangener Werke nicht zu lebhaft hoffen«. — Es gereicht mir zur Freude, diese pessimistische Äußerung Spitta's für den vorliegenden Fall zu entkräften und der musikalischen Welt das ihr vom Schicksal so lange vorenthaltene Werk zurückzugeben. Zwar liegt es auch jetzt noch nicht völlig intakt vor — der verhängnisvolle Unstern scheint noch immer zu walten —, aber doch in einer Gestalt, die uns das Ganze als eine Perle nicht nur spezifisch Schütz'scher, sondern alter Oratorienmusik überhaupt erkennen läßt. Das Vermißte bestand in drei großen Chören mit voller Instrumentalbegleitung, drei Ensembles (zwei Terzette, ein Quartett) und vier Soli (Arien). Davon ist jetzt außer den Chor- und Orchesterstimmen der Einleitung und einer (leicht zu ergänzenden) zweiten Posaunenstimme, alles gefunden, einiges sogar in doppelten Exemplaren.

In der Universitätsbibliothek Upsala, der wir die Erhaltung so mancher kostbaren Handschrift deutscher Abstammung verdanken, befindet sich unter Sign. Ms. 71 eine Anzahl handschriftlicher Stimmen ohne Autorbezeichnung, über die R. Eitner im »Quellenlexikon« (nach einer Mitteilung Prof. Stiehl's [Lübeck]) als über eine Komposition Joh. Theile's berichtet: »Die Geburt unsers Herrn J. Chr. Introduktion mit Chor u. Orch. Actus 1—3. Intermedium 1—8 und Beschluß. Text zum 1. Akt: Machet Euch zum Streit gefaßt. Chor und Arie à 10«. Eitner vermutete, daß es vielleicht das von Gerber vom Jahre 1681 erwähnte Werk Theile's, die in Hamburg aufgeführte Oper »Die Geburt Christi« sei. Die Einsicht in das Manuskript ergab, daß Eitner's Vermutung nicht nur falsch, sondern die Wiedergabe des Titels überhaupt irreführend ist. Es handelt sich nicht um ein einziges Stück, sondern um zwei voneinander unabhängige, nur zufällig in Nachbarschaft geratene Kompositionen. Es gehören nämlich zusammen erstens: je vier mit *Actus I, II, III* überschriebene Chorstimmen auf moralisierende geistliche Texte im Hamburger Operngeschmack, von denen der erste mit den von Eitner zitierten Worten beginnt. Vermutlich bilden sie die Aktschlüsse eines biblischen Schauspiels oder einer biblischen Oper und mögen — was dahingestellt bleibe — von Joh. Theile stammen. Zweitens gehören zusammen: Chor- und Orchesterstimmen mit der Überschrift »Die Geburt unsers Herrn Jesu Christi« und einzelnen Satzbezeichnungen wie Introduktion, Intermedium I, Intermedium II usw. Ein Vergleich der dabei in doppelten Exemplaren sich vorfindenden Evangelistenstimme mit dem Spitta'schen Abdruck ergab, daß damit das Stimmenmaterial des verschollenen Schütz'schen Weihnachtsoratoriums gefunden war.

Dem Charakter einer vorbereitenden Anzeige gemäß möge im folgenden nur der Plan des sorgfältig angelegten Werkes mit beiläufigen Anmerkungen gegeben sein[1]). Die in Aussicht genommene kritische und praktische Ausgabe wird dann Gelegenheit zu weiteren Studien bieten.

Historia von der Geburt unsers Herrn Jesu Christi. Intro-

1) Die letzteren, sowie die Notenbeispiele beziehen sich, da die Evangelistenstimme in der Gesamtausgabe (a. a. O.) zugänglich ist, nur auf die bis jetzt unbekannten Stücke.

duktion oder Eingang zu der Gebuhrth Unsers Herren Jesu Christi. Mit einem vollen Chore à 4. und Sinfonia von Instrumenten[1].

Fdur, C, 31 Takte. Von dieser Einleitung liegt leider nur die bezifferte Orgelstimme vor, — der einzige größere und beklagenswerte Defekt des neuen Fundes. Es fehlen also vier Chor- und fünf Instrumentalstimmen. Das achttaktige Instrumentalvorspiel trägt die Bezeichnung *Sinfonia*. Im neunten Takt setzt der Chor ein mit den in der Continuostimme bemerkten Worten »Die Geburth . .«, die nach Ausweis der Evangelistenstimme zu ergänzen sind: »Die Geburt unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die beschrieben wird von den heiligen Evangelisten«.



Der Versuch einer Rekonstruktion der Chor- und Orchesterstimmen aus dieser bezifferten Orgelstimme stößt naturgemäß auf Schwierigkeiten, wenn es auch einer mit Schütz'scher Satztechnik vertrauten Hand nicht unmöglich sein dürfte, eine dem Original nahekommende Komposition zu liefern. Bezifferung und rhythmische Gliederung des Basses legen den Schluß nahe, daß der Satz, ähnlich dem Schlußchor, vorwiegend homophon gehalten war und nur in der Mitte (Takt 20—25) eine Stelle polyphonen Charakters (vielleicht auf den Worten »wie uns die beschrieben«) enthielt. Problematisch erscheint die Textunterlegung in den letzten sieben Takten, für die die angeführten Ergänzungsworte nicht ausreichen; man ist versucht, eine fünfmalige Wiederholung des Wortes Amen hinzuzufügen, was dem ruhig ausklingenden Plagalschlusse am besten entspräche. Für die Verwendung der Instrumente (zwei Violinen, Viola, zwei Posaunen) bietet der Schlußchor einigen Anhalt. Kurze Instrumentalritornelle, die nach Carissimi's Manier eine vorhergehende ein- oder mehrtaktige Schlußklausel des Vokalparts echoähnlich wiederholen, glaube ich bei den durch Klammern bezeichneten Takten annehmen zu dürfen.

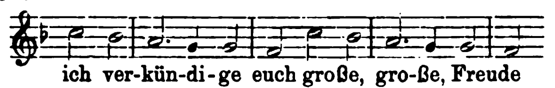
1) Die den Sätzen beigegebenen Überschriften in der gedruckten Evangelistenpartie stimmen mit denen der Handschrift nicht durchweg überein. Wo bemerkenswerte Varianten vorliegen, sind sie als Anmerkung gegeben; so gleich im vorliegenden Falle. Im Druck heißt es: »Die Introduction oder Eingang: die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns etc. A. 9. in 2 starke Chore, deren eine von 4. Vocal und der andre von 5. Instrumental-Stimmen«.

Evangelist [Rezitativ mit Orgelbegleitung]: Es begab sich aber zu derselbigen Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging usw. [Das Folgende wörtlich nach Luk. II, 1—10; bis:]: und der Engel sprach zu ihnen.

Intermedium I. Der Engel zu den Hirten auf dem Felde: *Canto solo con due Viole di gamba*, *worunter bisweilen deß Christkindleins Wiege mit eingeführet wird* [1]).

Fürchtet euch nicht, siehe ich verkündige euch große Freude usw. [Luk. II, 10—12; bis:] . . und in einer Krippe liegend.

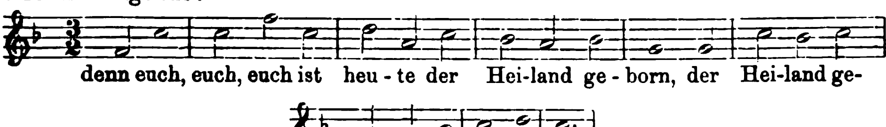
F dur, $\frac{3}{1}$; 108 Takte. Die Form dieser sinnigen, froheste Weihnachtsstimmung atmenden Arie besteht aus fünf durch Fermaten gekennzeichneten Abschnitten, die jedesmal (mit Ausnahme des letzten) mit dem jubelnd hinaustönenden Hauptgedanken:



beschlossen werden. Den pastoralen Charakter der Szene deuten die Violen mit einem viertaktigen, kanonisch gehaltenen Vorspiel an:



Eine besondere Bedeutung erhalten beide Themen durch Bezugnahme auf die Sitte des weihnachtlichen »Kindelwiegens«: die mehrfach hintereinander wiederholte Baßfigur, über die sie gebaut sind: usw. im Verlaufe teils in Dur, teils in Moll gebracht, erinnert in reizender Weise an die Schaukelbewegung der heiligen Wiege, von der in der Überschrift die Rede ist. Noch zweimal kehrt später diese Baßfigur (zu veränderten Oberstimmen) wieder, nämlich im 7. und 8. Intermedium (s. unten), wo der Engel Joseph im Traum zum Aufbruch von und nach der Stadt Davids rät; sie nimmt also geradezu den Charakter eines Leitmotivs an [2]). — Die Instrumentalritornelle sind überwiegend so gehalten, daß das zweite Instrument das Thema oder Motiv des ersten in strenger Nachahmung bringt, und zwar auch dort, wo sich beide der Singstimme begleitend anschmiegen. Streckenweis schweigen die Violen, gleichsam um dem Sänger völlige Freiheit im subjektiven Ausdruck zu lassen. Eine der schwungvollsten Stellen dieser Art ist folgende:





1) Im Druck: *Intermedium 1. Der Engel zu den Hirten auff dem Felde: Fürchtet euch nicht. Eine Discantstimme alleine mit 2. Violetten und 1. Violon. Worunter des Christ Kindleins Wiege bißweilen mit eingeführt.*

2) Arnold Mendelssohn (Darmstadt) hat, als er vor Jahren die Evangelistenpartie Schützens für die Praxis retten wollte, indem er die Intermedientexte neu hinzukomponierte, an dieser Stelle sinnigerweise die alte Weihnachtsmelodie »Joseph, lieber Joseph mein« benutzt. Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

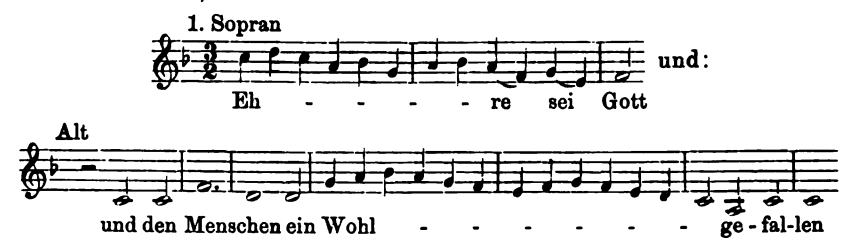
Malerische Züge finden sich auf den Worten »Windeln gewickelt«.

Evangelist. Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobeten Gott und sprachen (Luk. II, 13).

Intermedium II. *Chorus angelorum à 8, 5 voci, 2 Violini e complemento di Viole si placet.*

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.

Fdur, $\frac{3}{1}$; 93 Takte. Besetzung: 2 Sopr., Alt, 2 Ten., Baß, 2 Violinen, Viola (unisono mit dem ersten Sopran), Fagott, Orgel. — Der mit Meisterhand entworfene Chor besteht aus drei ineinander übergreifenden Teilen, deren erste beiden, mit den Themen:



streng imitierend eingeführt werden, während im dritten sämtliche Stimmen sogleich zusammentreten und auf dem Worte »Wohlgefallen« ein jubelndes Wechselspiel in Terzen- und Sextengängen entfalten. Die Instrumente wirken nur auf kurze Strecken mit, sind aber mit außerordentlicher Feinheit und Freiheit geführt, namentlich ist der strahlende hohe Klang der Violinen aufs schönste ausgenutzt.

Evangelist: Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander (Luk. II, 15).

Intermedium III. *Chorus pastorum. Tres Alti con 2 Flauti et Fagotto à 6.*

Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist und der Herr uns kund getan hat (Luk. II, 15).

Fdur, C; 34 Takte. Das geschäftige Eilen der biedern Hirten findet seinen Ausdruck in dem imitiert eingeführten Thema:



das die Blasinstrumente schon vorher in der Einleitung, aber in Umkehrung gebracht haben. Beim Eintritt des zweiten Satzgliedes wechselt das Motivmaterial, wie allgemein in der Motette üblich. Die Schlußworte »und der Herr uns kund getan hat« sind mit besonderem Nachdruck hervorgehoben.

Evangelist: Und sie kamen eilends und fanden beide, Maria und Joseph . . [Luk. II, 16—21; bis:] . . ehe er denn im Mutterleibe empfangen ward.
[Das Folgende nach Matthäus II, 1:] Da Jesus geboren war zu Bethlehem . . . [bis:] da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen.

Intermedium IV. Die Weisen aus dem Morgenlande (*tres reges*). *Tres Tenores, duo Violini et Fagotto à 6.*

Wo ist der neugeborne König der Juden? Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind gekommen ihn anzubeten (Matth. II, 2).

Fdur, C; 44 Takte. — Voran geht, von der Orgel begonnen, eine Instrumentalsinfonie von 10 Takten, die das motivische Material der ersten Textzeile:



vorlegt. Die beiden nächsten Satzglieder erhalten wiederum besondere und auf Imitation beruhende Durchführungen; ihre rhythmische Bewegung ist aber lebhafter als die des ersten Satzgliedes. Die scheinbare Gleichgültigkeit der Fragenden belebt sich bei den Worten »wir haben seinen Stern gesehn«, indem zu den Achteln Sechzehntel treten (Fioritur auf »Stern«), und auf den Worten »und sind kommen ihn anzubeten« tritt schließlich das Vorhaltsmotiv des musikalischen Hauptgedankens in Verkürzung ein:



während die fröhlich mitkonzertierenden Instrumente das Bild der zunehmenden Ungeduld des fremden Besuchs vollenden.

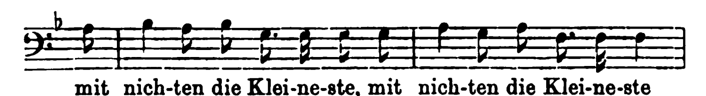
Evangelist: Da das der König Herodes hörte .. [Matth. II, 3—5; bis:] und sie sagten ihm.

Intermedium V. Hohe Priester und Schriftgelehrte. *Quatuor Bassi cum duobus Trombonis à 6.*

Zu Bethlehem im jüdischen Lande, denn also steht geschrieben durch den Propheten: und du, Bethlehem, im jüdischen Lande, du bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda, denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.

Fdur, C; 57 Takte. — Die zweite Posaunenstimme fehlt, dürfte sich indessen unschwer nach der ersten ergänzen lassen. — Nach $5^{1}/_{2}$ taktigem Vorspiel setzen die vier Bässe in volltönender vierstimmiger Harmonie ein, jeden Gedanken bis zum Worte »Propheten« gewichtig betonend. Die Prophezeiung »Und du Bethlehem« usw. gliedert sich dem Text entsprechend in zwei Abschnitte. Im ersten spielen die Rhythmen und Motive eine Rolle:





Ungläubigkeit und Geringschätzung scheinen aus ihnen zu sprechen. Im zweiten Abschnitt (»denn aus dir soll mir kommen« usw.) treten die gedehnten Rufe:



und die zuerst von den Posaunen gebrachten energischen Figuren hervor:



die von den Singstimmen, mannigfach ineinandergeschoben, zu den Worten »der über mein Volk Israel ein Herr sei« aufgenommen werden. Ihre Deutung in diesem Zusammenhange ist nicht schwer, wenn man sich der vormessianischen Auffassung der Sendung Christi als eines weltlichen Königs erinnert. So erhält auch dieser Satz, wie der vorige, gegen den Schluß hin eine innere Steigerung. Mit ihm wird zugleich die Zahl der aus älterer Zeit erhaltenen Baßquartette um eine prächtige Nummer vermehrt.

Evangelist: Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernte mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre, und weisete sie gen Bethlehem [Matth. II, 7, 8].

Intermedium VI. Herodes. *Bassus solus cum duobus Clarinis vel Cornettinis.*

Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein, und wenn ihrs findet, so saget mir es wieder, daß ich auch komme und es anbete (Matth. II, 8).

Schütz erweist sich in dieser Arie aufs neue als trefflicher Psycholog. Zwei Züge im Wesen des Herodes scheinen ihm für die gegebene Situation charakteristisch: Schadenfreude und Hinterlist. Beide hebt er musikalisch voneinander ab. Den Ton der Freude, von der wir wissen, daß sie geheuchelt ist, tragen die von den Clarinen begleiteten oder eingeführten Stellen; so gleich der Anfang:



Dazwischen stehen längere, nur von der Orgel begleitete Partien, wie:





die offenbar auf die »Heimlichkeit« deuten, von der der Evangelist zuvor spricht, und die vom Sänger recht wohl lebhafter als das Vorangehende, vielleicht auch im Flüsterton gesungen werden können. Foppend und mit einem Anklang von Hohn erscheinen ferner die Worte:



und die gespreizte, freilich musikalisch schön erfundene Passage am Schluß auf »anbete«



Bemerkenswert ist das Bestreben Schützens, von der Technik der älteren Baßarien, die die Singstimme fast durchgängig an den Continuo koppelten, loszukommen und dem Singbaß eine mehr selbständige Rolle zuzuerteilen. Im Jahre 1664 mochte solch Vorgehen wohl mit gutem Rechte fortschrittlich genannt werden.

Evangelist: Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin . . [Matth. II, 9—13; bis:] siehe, da erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum und sprach.

Intermedium VII. Angelus. *Cantus solus cum tribus Violis. Darinnen abermals des Christkindleins Wiege eingeführet wird*[1]).

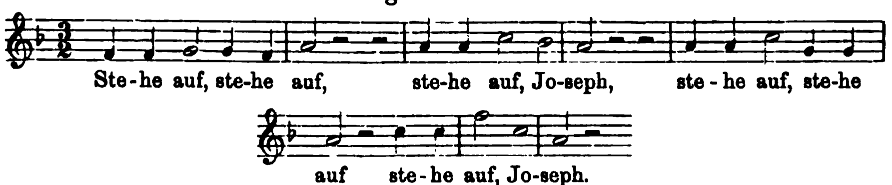
Stehe auf, Joseph, und nimm das Kind . . [Matth. II, 13; bis:] denn es ist vorhanden, daß Herodes das Kindlein suchet, dasselbe umzubringen.

Fdur, $\frac{3}{1}$; 49 Takte. — In den ersten 14 Takten und später erscheint das vom Intermedium I her bekannte Wiegenmotiv im Baß, diesmal unter der ruhevollen, wiederum kanonisch einsetzenden Melodie der Violen:

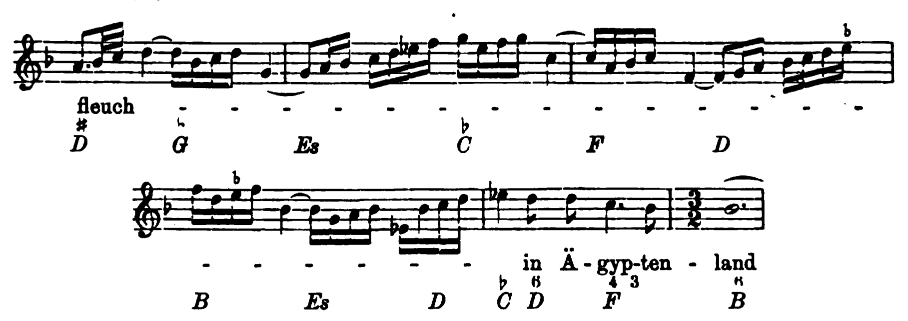


1) Im Druck: *Der Engel zu Joseph. Stehe auf. Eine Discant-Stimme, 2 Violen, ut sopra die Wiege.*

und den milden Anrufen des Engels:



Vom 15. Takte an trägt der Solist seine Worte im C-Takt zur Orgel allein vor, halb arios, halb rezitativisch. Die Pausen zwischen den Satzgliedern füllen jedesmal die Violen mit weichen, auf dem Wiegenmotiv sich erhebenden Schaukelfiguren im $^3/_2$-Takt, sodaß eine reizvolle Abwechslung entsteht und der Phantasie gegeben ist, sich das Bild der nächtlichen Familienidylle mühelos zu ergänzen. Die Singstimme selbst ist mit auffallender Schönheit und Freiheit geführt. Hervorzuheben wäre die lange Koloratur auf »fleuch«:



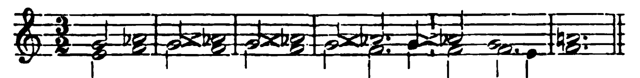
die an eine ähnliche Stelle in dem großen Dialog »Siehe es erschien der Engel des Herren« aus den *Symphoniae sacrae* (III. Teil) vom Jahre 1650 erinnert, hervorzuheben ferner der sprechende Ausdruck bei der Stelle:



die gleich darauf noch einmal erscheint, aber mit der frappierenden Modulation:



Während die Singstimme dieses letzte *c* aushält, murmeln die Violen ihren Wiegengesang (in Moll!) weiter:



Was konnte Schütz von den venetianischen Opernkomponisten Schöneres lernen, als eine so poetische Verwendung der Instrumentalmusik?

Evangelist: Und er stund auf und nahm das Kindlein zu sich .. [Matth. II. 14—20; bis:] da erschien der Engel des Herrn dem Joseph im Traum und sprach.

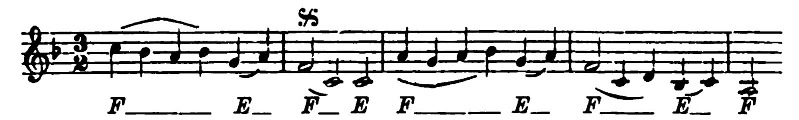
Intermedium VIII. Der Engel zu Joseph. *Cantus solus cum tribus Violis, worunter anfänglich abermals des Christkindleins Wiege eingeführet wird* [1]).

Stehe auff, Joseph, und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und zeuch hin in das Land Israel: sie sind gestorben, die dem Kindlein nach dem Leben stunden (Matth. II, 20).

Fdur, $\frac{3}{1}$; 42 Takte. — Anlage und poetischer Charakter entsprechen denen des vorigen Satzes mit dem Unterschied, daß der Ton des Ganzen jetzt freudiger, zuversichtlicher gestimmt ist. Die Szene ist hier dieselbe wie dort, daher greift Schütz auch auf dieselben musikalischen Hauptgedanken zurück, freilich nicht ohne treffende, sinnentsprechende Umänderungen vorzunehmen. Für die jetzt ganz anderen Inhalt verkündenden Worte des Engels »Stehe auf« usw. bildet er das Thema des vorigen Intermediums zu einem fanfarenartigen Weckruf um:



Das Wiegenmotiv hat ferner trochäischen Modus 𝅗𝅥 𝅘𝅥 bekommen, woraus für das von den Bratschen ausgeführte Kanonthema (s. Intermedium 7) jetzt die liebliche Variation



entspringt. — Zweimal begegnet man den Vorschriften *Adagio*, verbunden mit einem Taktwechsel (C); das erste Mal folgt ein dreitaktiges Rezitativ (»Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir«), das zweite Mal ebendasselbe einen Ton höher, aber mit arienhafter Fortführung im geraden Takt bis zum Schluß. Leider gestattet der Raum keine weiteren Beispiele für das, was gerade diese kurze Arie an melodischen und harmonischen Feinheiten bietet; hingewiesen sei namentlich auf ihre zweite Hälfte.

Evangelist: Und er stund auf und nahm das Kindlein .. [Matth. II, 21—23; bis:] was da gesaget ist durch den Propheten: er soll Nazaremus heißen. [Hierauf als Schluß der aus Luk. II, 40 genommene Vers:] Aber das Kind wuchs und ward stark im Geist, voller Weisheit, und Gottes Gnade war bei ihm.

Beschluß der Geburt unsers Herrn Jesu Christi *ab 8. Choro quatuor vocum in complemento cum 4 Instrumentis* [2]).

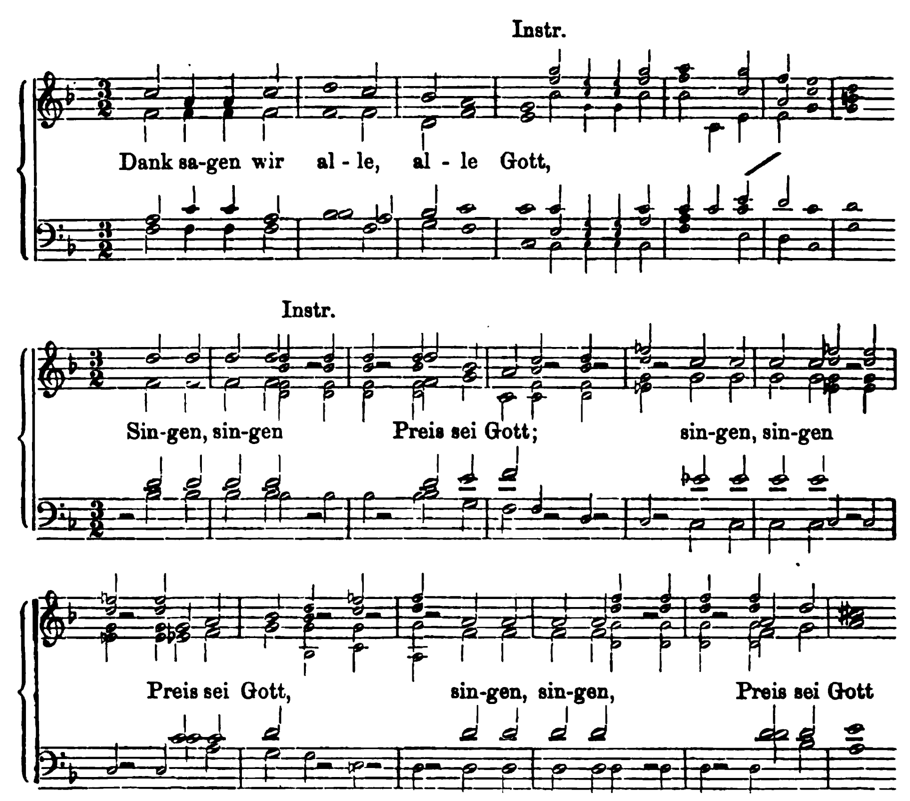
Dank sagen wir alle Gott, unserm Herrn Christo, der uns mit seiner Geburt hat erleuchtet und uns erlöset hat mit seinem Blute von des Teufels Gewalt. Den sollen wir alle mit seinen Engeln loben mit Schalle. Singen, singen: Preis sei Gott in der Höhe!

Fdur, C 3; 101 Takte. Besetzung: S., A., T., B., 2 Violinen, Viola, 2 Posaunen, Fagott, Orgel. — Nach drei Takten Vorspiel setzt der volle

1) Im Druck: *Der Engel zu Joseph in Egypten. Stehe auf Joseph. 1 Discant-Stimme, 3 Violen. Wiege.*

2) Im Druck: *Der Beschluß, in der anstellung* [d. h. Besetzung] *des Eingangs.* Die Angabe der Handschrift *cum 4 Instrumentis* ist ein Irrtum; wie Druck und Stimmen ausweisen, sind fünf obligate Instrumente beschäftigt: 2 Violinen, 2 Posaunen und Fagott. Die Viola geht mit der ersten Posaune im Einklang.

Chor ein, konzertiert dann ungemein lebhaft mit dem Instrumentalkörper und läuft schließlich in eine prachtvolle Steigerung aus. Mit Absicht scheint jede Annäherung an die polyphone Schreibart vermieden zu sein, der Chorsatz hält sich schlicht homophon. Was dadurch, anderen Schütz'schen Chören gegenüber, an interessanter Stimmführung etwa verloren geht, wird durch einen hinreißenden Schwung der Phantasie ersetzt und durch eine trotz Aufbietung aller Vokal- und Instrumentalstimmen so weise Ökonomie der Mittel, daß man mehr als einmal an Händel erinnert wird. Solche Stellen sind:



Zeitlich steht das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz seinen beiden Passionen nach Johannes (1665) und Matthäus (1666) nahe, denen es unmittelbar vorausgeht. Wie diese ist es ein Werk des Alters, das Werk eines beinahe Achtzigjährigen. Wer aber vermöchte das der Partitur anzusehen? Mag es kaum auffallend erscheinen, wenn der greise Meister am Abend seines wechselvollen Lebens sich noch zweimal hinsetzte, um die Passion Christi in Musik zu setzen, so muß es mit Rührung erfüllen, ihn kurz zuvor mit jugendlicher Begeisterung einem Stoffe hingegeben zu sehn, der eitel Herzensfreude als Signatur trägt. Fast scheint es eine andre Hand zu sein, die hier die frohen Engel- und Hirtenchöre, dort die rauhen Judenchöre schuf, ein andrer Meister, der hier den Evangelisten im modernen *stilo recitativo*, dort nach alter Sitte unbegleitet singen läßt. Hier im Weihnachtsoratorium, so ist man zu vermuten geneigt, kehrte sich Schütz noch einmal mit vollster

Überzeugung der geliebten Kunst der Italiener zu, der er so viel verdankte. Hier, wo der Stoff traditionslos vor ihm lag und der gestaltenden Phantasie weitesten Spielraum bot, mochte es ihn reizen, von der Art des Passionsvortrags abzugehen und sich rückhaltslos den modernen Bestrebungen in Oper und Oratorium anzuschließen.

Am auffallendsten zeigt sich dieser Anschluß an die neuere Musik in der reichlichen und eigenartigen Verwendung der Instrumentalmusik. Es ist kein Werk von Schütz bekannt, in dem sich eine ähnliche, an Monteverdi gemahnende Behandlung der Instrumente findet. Personen und Situationen durch Beigabe charakteristischer Begleitinstrumente schärfer zu zeichnen, war zwar schon vorher in Deutschland bisweilen versucht worden — die meiste Gewandtheit zeigt der Verfasser des Münchener Jesuitenspiels *Philothea* (1645, gedruckt 1669) —, aber wie Schütz diese Praxis hier in die geistliche Historie hineinzieht, steht bis jetzt ohne Vorbild da.

Ein ebenfalls neues und scheinbar gewagtes Unternehmen war es, die Evangelistenpartie durchweg im zeitgenössischen Rezitativstil nicht zu setzen, wohl aber drucken zu lassen. Das Vorwort des Kantors Hering gedenkt dessen als etwas Besonderem. Noch nie, heißt es, sei so etwas vorher in Deutschland in Druck ausgegangen. Schon lange vorher zwar, 1623, hatte Schütz in seiner Auferstehungshistorie dem im Lektionston singenden Evangelisten eine Generalbaßbegleitung mitgegeben und das Ganze durch Druck veröffentlicht. Die Bemerkung Hering's zeigt, daß die neue Evangelistenbehandlung damit nicht verglichen sein wollte. Auch gegen die Evangelistenrolle der »Sieben Worte« (1645) gehalten, bedeutet die jüngere einen Fortschritt, besonders was Freiheit der Deklamation und Schärfe der psychologischen Zeichnung betrifft. Aufmerksam gemacht sei nur auf die ergreifende Stelle im Rezitativ nach dem 7. Intermedium, wo der Evangelist die Vision des Propheten Jeremia schildert »Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehöret« usw. Wir haben hier eine organische Fortbildung jenes »*stylo oratorio*«, den Schütz schon in den »Kleinen geistlichen Concerten« vom Jahre 1636 verwendete und der nachher in den wunderbaren Evangelisten-Rezitativen seiner Matthäuspassion um neue Nuancen vermehrt, wieder auftaucht. — Der Zufall will es, daß uns in Gestalt der handschriftlich vorliegenden Evangelistenstimme eine vom Druck vielfach abweichende Version erhalten ist, die vermuten läßt, daß Schütz, bevor er das Ganze zum Druck gab, umfassende Änderungen vornahm. Härten der Deklamation wurden verbessert, neue Modulationen angebracht, Orgelzwischenspiele eingefügt, ja ganze Strecken von Grund aus neu komponiert. Die bevorstehende kritische Ausgabe wird beide Fassungen untereinanderstellen und auf diese Weise einen Blick in die Geisteswerkstatt Schützens tun lassen. Überall, das sei schon hier bemerkt, ist die gedruckte Fassung die schönere und zugleich effektvollere.

Angesichts der Bedeutung, die Schütz der Evangelistenpartie durch diese nochmalige Revision unausgesprochen beimißt, erscheint die Konzession, sie gegebenenfalls im »alten *choraliter* redenden styli« abzusingen (Vorwort) entweder als ein aus übergroßer Bescheidenheit diktierter Zug künstlerischer Verzichtleistung oder als ein Wink mit dem Zaunspfahl an die Kapellmeister, das schwierigere Original vor schlechtem, stümperhaftem Vortrag zu bewahren. Das letztere scheint das Richtige zu sein. Ja, Schütz legte diesem Sprößling seines Alters so hohen Wert bei, daß er auf eine Druckveröffentlichung der »Intermedien oder Concerten« (also der Chöre, Soli und

Ensembles) überhaupt verzichtete, »alldieweil er vermercket, daß ausser Fürstlichen wohlbestälten Capellen, solche seine Inventionen schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden« (Vorwort s. Ges.-Ausg. I, S. 163). Chor-, Solo- und Orchesterstimmen ließ er nur handschriftlich herstellen und deren eventuelle Erwerbung durch Interessenten »mit des *Authoris* bewilligung umb eine billiche Gebühr« durch Vermittelung der Kantoren in Leipzig (Knüpfer?) und Dresden (Hering) geschehen. Auf diese Weise glaubte er wohl sein Werk am ehesten vor Willkür und Unverstand zu schützen: ein neuer sympathischer Zug im geistigen Porträt des verehrungswürdigen Mannes[1]).

Es wird eine dankbare Aufgabe für die Musikgeschichtsschreibung der nächsten Zukunft sein, dies neugewonnene Oratorium Schützens nun des näheren aus Zeit und Umgebung heraus zu erklären und es auf seine Tragweite für die spätere Oratorienkunst der Deutschen zu prüfen. Möge es inzwischen ohne Kommentar hinausgehen in die Welt und als würdiger Vorgänger des Bach'schen Weihnachtsoratoriums zeigen, wie man in alten Zeiten die Geburt Christi feierte.

Leipzig. **Arnold Schering.**

Moody-Manners English Opera Company.

Cornwall has produced millions of tons of tin and copper, but only one Nightingale. And this land of the shining kastíra, these κασσιτέριδες, which fascinated the imagination of the ancients, are radically Celtic. When the Phoenicians, those marvellous seafaring pre-Jewish Canaanites who struck Cornwall from Brittany, and even the Azores from Cornwall, brought back an account of bearded men wearing tunics and black cloaks against the ever-falling rain, the Cornishmen talked no English or anything like it, but pure Goadelic Celtic. It is the ancient Celtic element which gives to the English character whatever refinement or quickness of perception it possesses. Cornwall is the last refuge in the south for the remains of a predominantly Celtic British population; and here that population is not unmixed with a Phoenician or semi-oriental strain. Fanny Moody, b. 1866, came of a Cornish family belonging to Redruth in the heart of the mining country. Her father, J. Hawke Moody, a photographer, never photographed anyone so perennially fair as his own daughter. She also drew from her stock that unsophisticated sincerity which is the basis of her successful qualities. With an artist-temperament, a sweet pure flexible voice, a true ear for intonation, a dramatic instinct, and a capacity for quick study combined with great thoroughness, she is the favourite among all English operatic singers with the general public. In 1883 she was sent to London to be taught by Charlotte Sainton-

1) Bei dieser Gelegenheit mag noch auf die Besetzung des Continuo hingewiesen werden, wie sie sich aus den vorhandenen Stimmen ergibt. Es liegen vor:
2 Orgelstimmen mit darüberstehender Evangelistenpartie (eine für den Spieler, eine für den Sänger). Die Orgel ist von Anfang bis Ende, auch bei den Chören, tätig.
1 Viola da gamba-Stimme, welche von Anfang bis Ende mit dem Orgelbaß unisono geht, auch in den Rezitativen.
1 Cembalostimme. Das Instrument spielt nur die Evangelistenrezitative mit und die kurze Instrumentaleinleitung (Sinfonia) der Introduktion. Im übrigen schweigt es.

Dolby (1821—1885). There for three years, and befriended by the throat-specialist Morell Mackenzie, known in Berlin in a royal connection in 1888. Then three years leading soprano with Carl Rosa (1842—1889). Début as Arline in "Bohemian Girl", Feb. 1887. Since then diva assoluta in her own department. This indefatigable woman has studied 30 oratorios, and has had in her memory 30 operas and 1000 songs.

Charles Manners (rectè Southcote Mansergh) is also a Celt, this time Irish, b. 1862, fourth son of Col. J. C. Mansergh, Roy. Horse Artillery, country squire in Cork and Tipperary. At school at Hoddesdon, Herts. Then 2 years under Army tutor at Ealing. Then 3 months in stock-broker's office, Dublin. Then apprenticed to Chief Engineer, Midland Railway of Ireland. A Dublin teacher, W. P. O'Donoghue, discovered his fine bass voice. Then after few months at Royal Irish Academy, to Royal Academy, London, under Wm. Shakespeare. Then to Florence. After small ventures in English pieces with D'Oyley Carte, in Feb. 1887, same day as Fanny Moody above, being recommended by Freemantle, music-critic of "Manchester Guardian", he signed on as principal bass in Carl Rosa's travelling English Opera Company, where 2 years in 20 operas. Then tour with Sims Reeves, etc. In July 1890 he married Fanny Moody in London from house of Morell Mackenzie). With her, concert tours and operas engagements in different countries.

In 1897 Manners formed his own travelling English Opera Company. Carl Rosa had already died 1889, and his company (formed 1867) has since been on the wane. The J. W. Turner English Opera Company (formed 1885) is not important. Hence Moody-Manners Company (formed 1897) now protagonist in the field. In this venture the wife has been trump-card, and M's own vocal and histrionic abilities are considerable; but the policy has for these 11 years been to play from a full hand with sagacity. Commercial integrity and financial soundness paramount. The chorus is excellent. Low pitch. The company has its headquarters at Hendon, Middlesex; tours in 2 Sections in Great Britain and Ireland 40 weeks a year; has of late had one short massed London season a year. The provinces pay. London is a loss, but serves the ultimate ends. The London deficit for 1906 was £ 150, for 1907 was £ 800, for 1908 was £ 15. Thus London an incalculable asset. In June 1909 a London season promised, with novelties by Ethel Smyth ("Wreckers" in English, cf. IX, 357, July 1908), Coleridge Taylor, Nicholas Gatty, and another not named. The middle classes are everywhere addressed. Prices cheap; say 1/. gallery to 5/. stalls. Favourite audiences are in Ireland, Scotland, and Lancashire generally; Manchester however (in Lancashire) having long been under German influences is deaf to the jeen-boorra of the snake-charmer.

So much personaliter; for things at pioneer stage hang on persons. But what is the underlying problem? Conversation thereon is chatter. In spite of some able writers, literature thereon is a scribbled-over and counter-scribbled-over page. In sooth few understand the problem. If an attempt is made to define it in these cursory columns, it had best be under 3 heads of, what is aimed at by "English Opera", what is the demand for it, what is proposed for supplying the demand?

The aims under "English Opera" are complex. (a) The first and widest aim is to found a national style of opera-writing, wherein English composers

shall set English words to music as far as possible indigenous in character. (b) The second aim is to attract the English public by representations given in the English language, whether that be by the translation of foreign operas or otherwise. (c) The third aim is to give cheap prices. (d) The fourth aim is to bring opera to the doors of the public. (e) The fifth aim is to make a living out of the process of opera-representation.

Now that there is a demand under (a) is obvious. The record in real English-made English-charactered opera in last 70 years is distinguished, sometimes brilliant, but as a career res infecta. It began in 1834 with John Barnett's "Mountain Sylph" (VIII, 238, 242, March 1907). Michael William Balfe (1808—1870) and William Vincent Wallace (1814—1865) wrote works whose melody is still beautiful. Julius Benedict (1804—1885) assimilated a native style with some success. Edward James Loder (1813—1865) was passable. Arthur Goring Thomas (1851—1892) was skilful, but more French than English in style. Charles Villiers Stanford, with "Veiled Prophet" (1881), "Canterbury Pilgrims" (1884), "Savonarola" (1884), "Shamus O'Brien" (1896), "Much Ado about Nothing" (1901), has step by step shaken off German trammels, and reached a native individuality; "Shamus O'Brien" is by far the best Irish opera in existence. Alexander Campbell Mackenzie's operatic career, with "Columba" (1883), "Troubadour" (1886), "His Majesty" (1897), "Cricket on the Hearth" (1902), has never swerved in its consistent characteristics of fresh melody, complete individuality, and freedom from foreign models; in this sense he is the most typical of all modern English serious opera-writers. Frederick Corder's "Morte d'Arthur" (1878) and "Nordisa" (1886), and Frederic Hymen Cowen's "Pauline" (1876), "Thorgrim" (1889), "Signa" (1893), "Harold" (1895), are minor, if distinguished, landmarks. Arthur Sullivan (for ancestry see VII, 164, Jan. 1906) made a unique record, 1867 to 1901, in English comic opera; and his serious "Ivanhoe" (1891) had a long daily run. J. Edward German from "Merrie England" (1902) to "Tom Jones" (1908) has continued Sullivan's light work. Manners himself has given two opera prizes (Alick Maclean 1895 and Colin MacAlpin 1903). List might be extended. In spite of some dates however the fact is that since Carl Rosa's death in 1889 support has been fitful, and prospects utterly precarious. Of course those who feel that they can write English opera, and those who wish well to English music, are hotly impatient.

As to (b), the language question, one must divide the demand into two, that of well-to-do cultured classes, and that of middle classes. The former would very much rather hear an opera sung in its own original language, whatsoever that be. Hence Covent Garden policy (for history of which theatre see VIII, 251, March 1907). English translations even if they were good (and they generally are execrable), disturb the accents, knock off the glamour, and often make the case ridiculous. In such music as Wagner-music, the words are quite inaudible (see X, 18, Oct. 1908), so what does the language matter? Free handbills ought to be put on every seat, explaining in English the meaning, Act by Act. Then everything is for the best. The latter or middle classes on the other hand do hanker after their own language, dimly expecting what they do not get, or preferring something to nothing in the way of intelligibility. Manners doubtless knows what he is about in catering for his particular audiences.

As to (c), the price question, obviously the middle classes will not pay ordinary Covent Garden prices. This is really the bottom of the whole thing. Much nonsense was talked about the recent "Wagner in English" season at Covent Garden. It was in fact Wagner at cheap prices. English troupes are as a whole cheaper, sometimes much cheaper, than imported foreign troupes.

As to (d), the Pyne-Harrison English Opera Company (1856—1868) worked in central London theatre-land; since then all such have gone to the London suburbs and to tbe provinces, thus very properly essaying to carry opera to the doors of the people.

As to (e), ever since Adam dug to make yams grow, man's primal incentive is hunger, and his first instinct ts to live. It is not to be supposed that, from Harrison to Manners, anyone of these has begun his operations out of philanthropy. English opera has given them, and those dependent on them, a living. May it give the same to more!

Finally as to schemes for fulfilling and developing these 5 aims, there are two rival notions. One is to depend on the rough and tumble of individual effort. That is the English genius for getting things done. So Manners's view. As pioneer, he would like also to lead into the Promised Land. He projects for a national opera something approximating to a guarantee-fund, called "National Opera Union", with already 5000 names. He would hire a house (as Drury Lane), and begin quietly. The other notion is that of the thoroughgoing State-aiders, imitating the Continent. This was discussed at X, 21, Oct. 1908; and, with British safeguards might be the best plan. Possibly Charles Manners's great experience and Government state-aid might be conjoined. One thing is certain, if the King of England helped over the stile the dog would very soon cease to be lame. For what a monarch has done, see "Tschudi" under Book-reviews.

Musikberichte.

Barcelona. Am 21. und 24. Oktober dieses Jahres fand hier ein 1. spanisches Bachfest statt. Es wurde durch einen klaren, eine Stunde dauernden Vortrag über Bach's Persönlichkeit und Werke eingeleitet durch Dr. Albert Schweitzer-Straßburg, und zwar in französischer Sprache. Die Spanier lauschten seinen Worten mit Andacht und Interesse. Es folgten zwei größere Konzerte. Das erste wurde ganz allein von Dr. Schweitzer an der Orgel und dem deutschen Sänger George A. Walter aus Berlin bestritten. Schweitzer spielte in meisterhafter Weise die kleine Orgelfuge in *g*moll, das Präludium in *D*dur, und beschloß das Konzert mit der großen *a*moll-Fuge. Außerdem kamen in der Mitte des Programms drei sehr feinsinnig registrierte Choral-Vorspiele zu Gehör, und am Schlusse mußte sich Schweitzer zu 3 Zugaben bequemen. Walter sang u. a. 4 geistliche Lieder, welche alle einen frenetischen Beifall auslösten, ganz besonders das Lied »Brich entzwei mein armes Herze«. Im weiteren Verlauf sang er noch die 2 Arien »Wo wird in diesem Jammertale« (Kantate 114 mit Flöte) und »Und wenn der harte Todesschlag« (Kantate 124 mit Oboe d'amore), wie auch das lange Schlußrezitativ aus der Johannis-Passion. Alle diese Nummern galten als erläuternde Beispiele Bachscher Kompositionsgattungen, wie sie Schw. in seinem Vortrag behandelte.

Dem 2. Konzert, welches mit Hinzuziehung des herrlichen Chores des *Orfeó Catala* und des großen Orchesters unter Leitung des begeisternden Dirigenten Lluis Millet stattfand, ward eine noch größere wärmere Aufnahme zuteil als dem ersten. Schweitzer spielte mit Orchester die *Sinfonia* aus der Kantate 169 von Bach und das *A*dur-Konzert von Händel. Walter sang nochmals eine Gruppe von fünf

geistlichen Liedern und die Arie »Seht was die Liebe tut« (aus Kantate 85 mit Orchester). Letztere wurde stürmisch da capo verlangt. Des weiteren hatte das Programm noch 2 Kantaten mit Chor und Orchester aufzuweisen: Nr. 65 »Sie werden aus Saba« und Nr. 123 »Liebster Immanuel«. Der Chor sang spanisch und es mag uns Deutsche wundernehmen, daß der Chor den Schlußchoral »Liebster Immanuel« sofort wiederholen mußte. Der Applaus wollte kein Ende nehmen. Herr Millet hat aber auch die Werke mit großer sichtlicher Liebe einstudiert, und es gereicht mir zur größten Genugtuung, seinem Wagemut, Idealismus und seiner schönen Kunsttat als Veranstalter des Ganzen von Deutschland aus ein schönes Lob nachzurufen. Die Soli in den Kantaten sang wiederum G. Walter (die Soli anderer Stimmgattungen mußten leider in Ermanglung weiterer deutscher Solisten ausfallen).

Im Oktober 1909 plant Herr Millet die Aufführung der *H*moll-Messe (vom *Credo* an einstweilen). Die Aufnahme der Werke Bach's war beim Publikum eine sichtbar begeisterte, und man konnte dem Beifall deutlich anmerken, daß er von Herzen kam. Bach hat auch die Spanier mit seiner innig tiefen Musik bezwungen.

Paris. — Les concerts du dimanche ont recommencé le 18 octobre: au Châtelet, avec M. Ed. Colonne, qui dirige depuis 35 ans l'Association artistique fondée par lui; à la salle Gaveau, sous la direction de M. Camille Chevillard qui, depuis dix ans bientôt, est à la tête des concerts fondés par Charles Lamoureux, son beau-père, en 1881.

Le premier concert — Colonne était consacré à la Damnation de Faust, de Berlioz, le Kassastück du Châtelet; le deuxième, à la mémoire de Georges Bizet, né le 25 octobre 1838. Il faut avouer, d'après la recette, que celui-ci eut trois fois moins de succès que celui-là. Bizet, pour le public parisien, reste surtout l'auteur de Carmen et de l'Arlésienne. Avec le troisième concert (1er novembre), M. Colonne a commencé l'audition chronologique des neuf Symphonies Beethoven. Il a donné, dans la même séance, une première audition, la Vision du Dante, de M. R. Brunel.

M. Chevillard, de son côté, a fait entendre le Till Eulenspiegel de M. Richard Strauss, la Symphonie écossaise, de Mendelssohn, un concerto en mi majeur de Bach (première audition, par M. Diemer), Oceano nox, poème symphonique d'après Victor Hugo, de M. E. Flament, bien connu comme bassoniste virtuose, la Ballade symphonique de M. Chevillard lui-même (1889), puis, le 1er novembre, la seconde Symphonie, en ré majeur, de Brahms, les impressions d'un site agreste, de M. Jules Maugué (première audition), un Morceau de concert de M. Saint-Saëns, par M. Johannes Wolff, etc

La Société des Concerts du Conservatoire (fondée en 1828 par Habeneck) a perdu, le 10 octobre, son chef Georges Marty, et l'a remplacé par M. Messager, directeur de l'Opéra.

M. Marty était né à Paris le 16 mai 1860. Elève de MM. Théodore Dubois, Massenet et de César Franck, au Conservatoire de Paris, il fut professeur d'harmonie au même établissement, chef des chœurs à l'Opéra, puis chef d'orchestre de la Société des Concerts depuis 1901 (il avait succédé à M. Taffanel). Comme compositeur, il s'était fait connaître par Merlin l'Enchanteur, poème dramatique (1883), le Duc de Ferrare, drame lyrique en trois actes (1888), représenté au théâtre de la Renaissance, Daria, drame lyrique en deux actes, à l'Opéra (1904), Lysie, pantomime en deux actes; une ouverture de Balthazar, Nuit d'été, Petite suite romantique, de des mélodies, des œuvres pour piano, etc.

L'Opéra a représenté pour la première fois le 23 octobre, sous la direction de M. André Messager, la Götterdämmerung (version de Alfred Ernst), avec MM. VanDyck, Delmas, Gilly, Duclos, Mmes Louise Grandjean, Rose Feart, Lapeyrette, Gall, Laute-Brun, Charbonnel, Baron et Caro-Lucas.

J.-G. Prod'homme.

Extraits du Bulletin français de la SIM.

Chansons du XVe Siècle par **H. Quittard.**

Toute exécution de musique ancienne met son organisateur aux prises avec de multiples difficultés, les textes, généralement insuffisants, ne précisant ni les nuances, ni, l'orchestration, ni les voix, ni le diapason. Exemples de restitution de quelques chansons du XVe Siècle, à 1, 2, 3 voix et instruments.

La Tradition par **W. Landowska.**

Personne ne peut méconnaître la nècessité d'interpréter, une œuvre de façon exacte, et dans l'esprit même où elle a été conçue; la connaissance de la littérature et du goût musical, loin de guinder les exécutants, les soutient. Les prétendus traditionalistes, au contraire suivent le plus souvent une vague routine, dont la base n'est qu'un tissu d'erreurs consacrées; un vrai artiste saura faire son profit des découvertes des musicologues et parvenir à une exécution à la fois fidèle, animée et vivante.

Giovanni Punto par **H. Kling.**

Biographie du célèbre corniste; sa méthode, ses œuvres, ses relations avec Mozart et Beethoven.

Musique et musicologie anglaises par **M. D. Calvocoressi.**

Quelques livres (monographies, ouvrages d'esthétique, dictionnaires musicaux, etc...

Vorlesungen über Musik.

Augsburg. Prof. W. Weber einen Winterzyklus von Vorträgen über: I. Die Ausdrucksformen der Musik. II. Die großen oder Entwicklungsformen. 1. Die Sonatenform. 2. Angewandte Formen. Schluß. Die Formen und ihre historische Bedingtheit — Form und moderner Geist — Fortbildungsfähigkeit der Form und ihre Grenzen — Vergängliches und Ewiges in der Form — der »Ausdruck« als Ziel und Grenze der Form.

Berlin. B. Knetsch an der Freien Hochschule: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerkes (12 St.).

Darmstadt. Prof. Dr. W. Golther-Rostock im Richard-Wagner-Verein: Tristan und Isolde in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit.

Notizen.

Basel. Hier wurde unter Leitung von Dr. Karl Nef ein großes historisches Konzert veranstaltet, in dem einzig ältere Instrumente der verschiedensten Art zur Verwendung gelangten. Das Programm reichte von Schein (Intrata aus dem *Banchetto musicale* für Diskant-Zinken und drei Streichinstrumente) bis zu Mozart Die *Cis*dur Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I wurde auf dem Cembalo gespielt, für P. E. Bach verwendete man ein Klavichord, »dessen feinste Töne und Tonschattierungen unser mäßig gewöhntes Gehörorgan fast nicht zu fassen sich getraut. Die Gluck'schen Lieder zeigen bei dieser spinnwebzarten Begleitung ihren feinsten Glanz«. (Aus dem Bericht über das Konzert in den »Basler Nachrichten« Nr. 313). Die Ausführenden waren zu einem guten Teil Damen und Herren der Basler Gesellschaft. Folgende Instrumente aus dem Historischen Museum werden gespielt: zwei Klavizymbel; ein großer italienischer Flügel mit zwei Manualen (ca. 1700) und ein Spinett von J. H. Silbermann, Straßburg ca. 1750; ein Klavichord, Ende des 18. Jahrhunderts; ein Flügel mit Hammermechanik aus Wien aus der Zeit Mozart's; eine Altviola 1730; eine Viola da Gamba von J. Tielke, Hamburg ca. 1690; ein Diskant-Zinken aus dem 16. Jahrhundert. Ferner wurden

aus der Sammlung des Herrn Heinrich Schumacher-Luzern folgende Instrumente verwendet, die bequemer spielbar als die entsprechenden des historischen Museums sind: zwei Pochettes (Taschengeigen), zwei Viole d'amore, eine siebensaitige und eine viersaitige von Seb. Klotz, Mittenwald 1734 und eine Viola da Gamba, wahrscheinlich von Ernst Busch, Nürnberg 1644.

London. *Sidelights from India on the genesis of Tonality.* "Musical News" analyses and supplements in the following way A. H. Fox Strangways's article on the Hindu scale at Sammelbände IX, 449, (July-Sept. 1908), (a) enforcing thus the lesson to be learnt from India as to the immense antiquity of the tonality-sense, (b) urging the study of "rága" on the spot.

Countries like ancient Greece and India, which have had elaborate systems of music with no notation worth talking about, have given rise to endless writings, belonging both to their own indigenous literature and to the domain of modern European scientific inquiry, which endeavour to describe the genesis and theory of the music, if not the music itself. Curiously enough, though in India the music is still extant and practically executed in much the same way as it was 2,000 years ago, whereas in Greece it has disappeared, yet the European notices of the Indian system are down to the present more vague than those of the system of ancient Greece. The reason lies in the difference of the indigenous written authorities; the ancient Greek philosophers hed some of the modern spirit of practical analysis, while the Sanscrit sages have dwelt almost wholly in a cloudland of metaphor and metaphysics. In a sixty-three page article entitled "The Hindu Scale", in the latest number of the International Musical Magazine, A. H. Fox Strangways, who has spent some time in India, and is now music-master at Wellington College, makes a valuable contribution to the Indian subject, in endeavouring to trace the history of the development of the Indian system, and to show its parallelism with the Greek system, as also its bearings on the origin of modern western music. He claims that he has broken new ground herein. And, as far as we know, rightly; for, even when taking into account Charles Russell Day's admirable treatise on "Music and Musical Instruments of Southern India" (Novello, 1891), there is certainly no book in the English language at any rate which embarks on these generalisations. We will endeavour, while putting aside the great mass of detail with which the article abounds, and while using our own language, and sometimes our own exposition, to indicate the broader results which the writer of the article aims at setting out.

That writer holds, as the result of his investigations theoretical and practical, that the sense of tonality is the basis of all music, even when music is in the exclusively melodic stage. "The universal impulse of music is to single out one note of a tune as a centre to which others may be referred." The "*Melodic Tonic*" is, he considers, the first conceived by mankind. Singers began execution in very small intervals, such as quarter-tones, half-tones, and tones, and these of no exact but of quite an indeterminate nature. Introspective analysis will show that this is the natural tendency even at the present day, and with uncivilised and civilised man alike. But in stringing together such small indeterminate intervals, i. e., in superimposing them one on another consecutively in the form of some sort of scale or melody, singers experienced at once a physiological limit to doing so with comfort or accuracy. This also may be verified to-day by anybody who makes the experiment in his own person. The singers discovered then that the easiest way of steadying themselves, and attaining to some standard of correct intonation, was to conceive that of any three of such superimposed small intervals the middle one was an interval to define and emphasise, in other words a pivot, in other words a tonic. The author illustrates this through the simplest Hindu plain-chant still subsisting, that of two or three adjacent notes used for reciting the Vedas, and also in other ways. The "*Tetrachordal Tonic*" is, he considers, the next conceived by mankind. With increasing musical sensibility, singers became conscious of a relationship of a given note with notes at a greater distance. But music begins with unaccompanied singing, and in the notes of a voice the highest is always the most piercing. Therefore relationship was looked for below, not above. As a compound of three instinctive perceptions, that of propinquity on the vocal chords, that of simplicity of vibration-ratio, and that of accommodation to the analogy of the "harmonic chord" phenomenon, the fourth below came out as the most natural limit of relationship. This is our own explanation of the principle of choice of the fourth; not the article writer's, which we must confess is not very

satisfactory, if indeed intelligible. At any rate, that gave the scaffolding of the tetrachord with the upper and most piercing note as "tonic." Thereupon, by a mixture of nature and art, round the lower limit of the tetrachord arose a "cluster" (Gr. πυκνόν) of small indeterminate intervals, from which there was a leap to the upper limit of the tetrachord, giving rise to intervals of some sort of third, and to "transilient" scales. So also two tetrachords placed conjunctly one on the other gave rise to the familiar ancient scale system C—F, F—B flat. Thirdly comes to human perception what the author calls the "*Scalar Tonic.*" In instruments, either the lower notes are actually the most powerful, or at any rate the predominating effect of their slower vibration on the æsthetic sense comes here most into play. So in this case a related note is looked for above and not below. By an exactly similar process to that shown above, instinctive perception led to the selection of the perfect 5th above as the most natural limit of relationship, which is the same note (the familiar "dominant") as in the former case. Thence the scaffolding of the pentachord, with the lower note as tonic. Herein transilience gave way gradually to tone and semitone sequence, which appears to be the author's reason for calling the tonic in such case specially "scalar." Then again, when a tetrachord was placed conjunctly on a pentachord, that gave the scale-system C—c, and the 8ve was for the first time arrived at. This late conception of the 8ve is certainly true for singers, since, though the 8ve is in advance of all other intervals as to the law of simple vibration-ratio, it is far behind the 5th and 4th as to the law of propinquity on the vocal organs; physiological capabilities have here, as might have been expected in dealing with human beings, taken precedence entirely of mathematical truth.

While analysing the primal genesis thus, the article writer essays to bring some sort of rough order into the wilderness-like array of theoretical scale-terms (grámas, játis, rágas, &c.) which make up Hindu musical theory. Though these terms or elements are to be counted by thousands, yet he thinks that only "a dozen scales or so are common to the whole peninsula and form its habitual modes of melodic thought"; a dozen or so, that is to say, of what we should call octave-scales with tones and semitones. Seven of these he exhibits as parallel to similar scales of ancient Greece, the most usual being the "Lydic" (C—c), "Hypolydic" (F—f), and "Doric" (E—e). He adds, as pertaining specially to India, the "Indic" (C D♭ E F G A♭ B C), the "Gipsy" (C D♭ E F♯ G A♭ B C), and various others.

It must be admitted that this article is disappointing in one way, as for the most part all treatises on the subject are, in that it leaves out the keystone of the arch by not telling us what is the connection between all this theory on the one side and practice on the other. A Hindu "gráma" or scale is, as in the European system, an enumeration of possible notes in the order of steps from point to point straight upwards or straight downwards. So also a modern Hindu melody, written, executed, or improvised, is a concatenation of such notes in any order whatsoever. But in the Hindu system there is something in between the two, viz., a "rága," or melody-type as the word has been rendered by European observers. The rága appears on the one side to introduce numerous permutations of the tones and semitones of the more fundamental gráma, and even perhaps to provide for intervals smaller than semitones; while on the other side it limits and ties down the melody-maker to something a great deal more detailed than a mere scale of notes from which he may choose. In fact, it limits very decidedly the melody-maker's melodic progressions themselves. The nearest approach to a definition of this difficult and baffling subject is at page 49 of Day's treatise, but even there the definition is neither satisfactory nor adequate. In the present article no advance on that position is to be found; and it is clear that to get any real understanding of practical Hindu music a great deal more attention must be given than heretofore by observers on the spot to the rága question, which is the essence of the Hindu system, and to its everyday application. Such observation must be by Europeans, for no native of India has as yet shown the least capacity for explaining the music of his own country in terms of modern science. The "Kattikas" or rága-tables of even Day's treatise itself are mere pundit's bookwork. However, granted this defect in the article—and perhaps it was not the object of its author to elucidate such special subject—it must be thankfully admitted, as said before, that light has here been thrown on that very important matter, the genesis of scales in man-made music. The author's contention that such genesis consists in expanding outwards from very small and indeterminate intervals, is much better practical philosophy than the Greek theory of starting with large intervals and then

dissecting them into smaller intervals. Man learnt how to make music through his own voice, and to that voice small gradations of interval are easy, while skips are difficult. Furthermore, the author's insistence on the primordial nature of the sense of a tonic is good medicine for two present-day schools; one those who consider that the said sense began only with modern harmony, the other those who affirm that the human race can well do without it and will soon outgrow it. Very similarly for the sense of a dominant.

Cerebral development of the musical sense. The following is a full synopsis of the chapters in William Wallace's important book "Threshold of Music" reviewed at IX, 352, July-August 1908. I. The Scientific Attitude. Scientific men have been content for the most part to discuss the probable origin of the musical sense without inquiring into its further development. By means of the history of music we are able to trace the evolution of a human faculty continuously from stage to stage. The musical sense appears to be only a recent development, and we may be merely on the threshold of the art. II. Primitive Conditions. We realise the immense gulf between man's earliest instinct for music and the present state of the art when we consider the magnitude of his achievements in architecture and sculpture 6000 years ago, and the complete absence then of music as we understand it. III. The Hellenic Ideal. The Greeks had everything at their command in poetry, drama, philosophy, and the arts of architecture and sculpture; but their music, although highly organised in regard to the scale, was primitive in comparison with modern developments. IV. Roman and Goth. The music that the Greeks bequeathed to the world was to suffice for human needs for twelve centuries, with scarcely any attempt to carry it a stage further. The faculty for music was completely at a standstill till the period when Gregory formulated his system. V. Harmony in Embryo. The earliest attempts at harmony were empirical, and infinite labour was expended in order to produce results which we now arrive at by instinct. VI. The Crowning of Plain-Song. We reach the age in which Palestrina flourished, when man's faculties were seeking in all directions for an outlet unrestricted by the dominion of the Church. VII. Drama and Reform. The ecclesiastical recognition of Palestrina's work was an encouragement to others, and Monteverde was one of these. In him we find the musical faculty more highly developed, for he realised mentally the value of instrumental sounds, and attempted to convey the emotion of the text by means of music. VIII. At the Cross-Roads. Bach is regarded as the Founder of modern music. Technically he established it upon definite principles, but, beyond this, he used music as a vehicle for thought and carried the musical sense as a mental process further than any one before him. IX. The Luthier and his Art. Instruments have aided the development of music to such an extent that it is requisite to note briefly the transitions that they have undergone and the influence that they have exerted. X. The Founding of Modern Music. Close upon Bach comes the period of the Viennese School. The psychological side of the music of Haydn and Mozart, of Beethoven and Schubert, is here considered, in so far as it gives a clue to the development of musical thought. XI. The Demand for Expression. Berlioz and Wagner are taken as types of composers whose "ear of the mind" was still more highly developed, displaying a more advanced functional endowment than the world had hitherto seen. XII. Present Conditions. Reference is here made to the present forms which musical thought is assuming. More in our own day than in any period of the past, composers are showing an effort to reach beyond the veil which separates music from the other mental processes. XIII. Heredity and Environment. So many musical qualities have been ascribed to "heredity" that it is worth while to examine them and to ask if they are not in reality due to environment and to continuity of vocation. XIV. Summary and Conclusions. The points which have been dealt with in the preceding chapters are here considered briefly, in the endeavour to show that the musical faculty is the last in man's organism that has come into play, and that there are grounds for believing that it will yet exercise a force far beyond our foreshadowing. XV. Chronological Chart. This at end of

the book is designed to indicate the musical contemporaries of some of the great men of Science, Art, and Literature in the past seven hundred years. It demonstrates more vividly than any verbal description the fact that the majority of the great masters in other arts had passed away long before any familiar name in music is met with.

Henry J. Wood, and Bach's Matthew Passion. See X, 42 Nov. 1908. There were two camps at Sheffield as to the treatment. Alfred Kalisch gives, counter, the following opinion.

Wood, starting apparently from the premise that Bach was in his day a modern man, treated the work as if it were a modern work of our day. The judicious will assent most cordially in the abstract, but when it comes to applying the principle, and to deciding the precise difference between the modernity of 1752 and that of 1908, there will be heated arguments. The most important things in many ways in the Passion are the Chorales, and the whole interpretation necessarily takes its color from the way in which they are sung. Shall they be chanted in a straight-forward mezzo-forte, or sung with every possible shade of expression? Shall they be taken quickly or slowly? Shall the time be steady, or infinitely varied? Wood took them all rather slowly, sometimes so slowly that it was necessary for the chorus to breathe in the middle of a line, and infused into them the most subtle expression imaginable. Some were of thrilling beauty, but as to others one could not refrain from asking oneself whether an eighteenth-century congregation could possibly have felt such very sophisticated feelings as Wood made his singers express. One wondered whether a little more naïvety of sentiment would not have been more truly Bachian. One wondered also why some were accompanied and some not, and why some where sung by a quartet of soloists. The programme book tells us it was done in order to ensure their proper effect, but surely to say that is to beg the question? The same series of questions obtruded itself when the Narrator declaimed the story with a profusion of lurid vocal color. He was so dramatic that he seemed one of the dramatis personæ instead of apart from them; and when he came to the wonderful passage describing the remorse of St. Peter he had no new measure of expression left, and it did not make its usual effect. With regard to the choruses, there were some places where the same over-elaboration was of doubtful value. For instance, when the soldiers exclaim, "Truly this was the Son of God!" it was made to sound not like the spontaneous cry of a few rough legionaries, but like the solemn ex cathedrâ pronouncement of a College of Cardinals. Can Bach have meant this? And what would have been the effect on a Leipzig congregation of 1752 of the deafening low organ note at the point where Christ yields up the ghost? This is certainly the least happy of Wood's innovations. — It is true that Bach was a very modern man when he lived, and had many a bickering with the Beckmessers of his day, and no interpretation of his music which presents him to us as a mere pedant is to be tolerated for a moment. But whether his mental vision could have embraced the extremes of emotional expression possible only to generations which have inherited the traditions of the storm and stress of the beginning of last century and the neurosis of its closing years, that is another question.

French Choirs. An experienced critic on staff of "Musical Herald" thus reports from the spot.

Intonation is seldom ideal, and the pitch goes far astray. Ease of production is often missed. To force up the lower register by the muscular power of men accustomed to hard work is disastrous to the pleasures of singing and of hearing singing. French has so little accent that the time notation of the music seems often to be disregarded, and the freedom of recitative adopted. The strong accent, the first of the bar, is the place cared for. No doubt a Frenchman would consider our medium and weak accents mechanical. The music generally is difficult, descriptive, lengthy. Extreme contrast of sentiment is sought by means of several movements in a piece. No instrument is used, except the pitch-pipe. Usually a piece contains humming, often a solo, la la and ah passages are common, chromatic scale runs on oo suggest weirness or devilry, imitative sounds are introduced. The choirs stand almost always in semi-circle, several rows deep.

Prag. Am 7. Dezember findet hier ein Händel-Jubiläumskonzert statt (Dirigent Karl Donša), an dem außer Orgel- und Klavierwerken das *Jubilate* und das Dettinger *Te deum* zur Aufführung gelangen.

Regensburg. Proske'sche Musikbibliothek. Der Bischof von Regensburg, Exzellenz Dr. Ritter von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, hat sich die musikwissenschaftliche Welt zu großem Danke verpflichtet, indem er die berühmte Proske'sche Musikbibliothek, die bisher fast unzugänglich war, der Verwertung eröffnet. Als Bibliothekar hat er den bisherigen Stiftskapellmeister Dr. Karl Weinmann berufen, unter gleichzeitiger Ernennung zum Domvikar. Geschichte und Bestand der kostbaren Bibliothek recht bald kennen zu lernen, liegt im entschiedenen Interesse der Musikwissenschaft.

Wien. Gesamtausgabe der Werke von Joseph Haydn. An Stelle des verstorbenen J. Joachim wurde in den Ausschuß (die Prof. Dr. G. Adler, A. Kopfermann, H. Kretzschmar, E. Mandyczewski, M. Seiffert) Prof. Dr. A. Sandberger delegiert. Im übrigen fanden keine Veränderungen statt. Das vollständige Erscheinen der Gesamtausgabe soll sich auf etwa zehn Jahre erstrecken.

Bücherschau[1])

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Herm., Niccolo Jommelli als Opernkomponist, Mit e. Biographie. Gr. 8⁰, VII, 461 u. 64 S. m. 1 Bildnis. Halle, M. Niemeyer, 1908. ℳ 20,—.

Brenet, Michel. Haydn. In »Les maîtres de la Musique. 8⁰, 207 S. Paris, F. Alcan, 1909. frs. 3,50.

Chop, Max, Jaques Offenbach. Hoffmann's Erzählungen. Phantastische Oper. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, m. zahlrchn. Notenbeispielen. In »Universal-Bibliothek«, 5036. 16⁰, 96 S. Leipzig, Ph. Reclam jun., 1908. ℳ —,20.

Dauriac. Lionel. Le Musicien ·Poète Richard Wagner. Etude de psychologie musicale suivie d'une bibliographie raisonné des ouvrages consultés. 8⁰, XI u. 333 S. Paris, Libr. Fischbacher, 1908.

Heuler, Raim., Moderne Schulgesangreform. Der Gesangunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage e. fortschrittl. musik. Jugend- u. Volkserziehg. Gr. 8⁰, 48 S. m. 1 Tab. Würzburg, R. Banger Nchf., 1908. ℳ 1,80.

Heuß, A. Anton Bruckner, Te Deum. Kl. Konzertführer. Kl. 8⁰, 16 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ —,20.

Jahresbericht, 27., der intern. Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1907. Verf. u. vorgetragen b. d. XXXII. Mozarttage am 15. II. 1908 v. Sekr. Joh. Ev. Engl. Lex. 8⁰, 49 S. Salzburg, E. Hollrigl, 1908. ℳ —,75.

—, 19., der Mozart-Gemeinde pro 1907. Vorgetr. u. genehm. b. d. a. 7. II. 1908 abgehaltnen Mozarttage. Lex. 8⁰, 82 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1908. ℳ —,75.

Krauß, Rud., Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis z. Gegenwart. Lex. 8⁰, VII, 351 S. m. 139 Abbildungen. Stuttgart, G. B. Metzler, 1908. ℳ 8,40.

Knudsen, Hans. Schiller und die Musik (Greifswalder Dissertation). 8⁰, 82 S. Greifswald, Druckerei J. Abel, 1908.

Mayrhofer, Rob., Die organische Harmonielehre. 8⁰, 247 S. Berlin, Schuster & Loeffler. ℳ 4,—.

Schubert-Kalender für 1909. 12 Lieder v. Frz. Schubert. Mit Illustr. v. Hans Printz. Lex. 8⁰, 26 S. m. 12 (6 farb.) Taf. Wien, M. Munk. ℳ 6,—.

Siebert, Wilh., Heinrich Heine's Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Prof. Dr. Ernst Elster. Gr. 8⁰, VIII, 109 S. Marburg, N. G. Elwert's Verlag, 1908. ℳ 2,80.

Stefan, Paul, Gustav Mahler's Erbe. Ein Beitrag z. neuesten Geschichte d. deutschen Bühne u. d. Herrn Felix v. Weingartner. Gr. 8⁰, III, 72 S. München, H. v. Weber. ℳ 1,—.

Verzeichnis der im Jahre 1907 erschien. Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen m. Anzeige d. Verleger u. Preise. In alphab. Ordng., nebst systematisch geordn. Übersicht. 56. Jahrg. od. 9. Reihe, 4. Jahrg. 2 Hefte. Lex. 8⁰, 230 u. IV, 74 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1908. ℳ 22,—.

1) Wegen Raummangel mußten die Bücherbesprechungen sowie manches andere leider wieder zurückgestellt werden. D. Red.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

Ap Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. **Mm** Młoda muzyka, Warschau, Wspólna-Gasse 49
Ppl Przegląd polski, Krakau, Ringplatz. **Ppw** Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26.
Sf Sfinks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

Anonym. Unveröffentlichte Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Neueste Nachrichten, 1908 Nr. 305. — Dr. John Blow. Bicentenary of his death, MT 50, 789. — Zur Tantiemefrage, DMDZ 10, 43. — Urheberschutz und mechanische Musikinstrumente, DMDZ 10, 44. — Rußlands musikalische Kultur, DMDZ 10, 44. — Altfranzösische Musik, DMDZ 10, 45. — Zum 70. Geburtstag unseres I. Vorsitzenden (Erdmann Hartmann), DMDZ 10, 46. — Musikalische Zitate, DMDZ 10, 46. — Wagnermusik in Paris, DMDZ 10, 47. — Otto Schmiedel: Rich. Wagner's Weltanschauung (Bespr.), L 32, 1f. — Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Zum 50. Stiftungsfeste), L 32, 3. — Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Nach persönlichen Äußerungen eines Zeitgenossen, MRu 1, 13. — Documents historiques. Les origines de l'opéra en France (d'après les pièces conservées aux archives de l'Opéra), RM 8, 20. — Notes sur les effets du chant magique d'après les anciens; le chant magique et l'amour; autres effets merveilleux du chant; effets du chant magique sur les astres; évocation des morts et des spectres. La liturgie romaine et la magie. Le »Kyrie eleison«, RM 8, 20f. — Theo Boerlage †, WvM 15, 43. — Beethoven als Briefschreiber, SMZ 48, 28. — Mehr Bach! Mm 2. — »Angewandte« Musik, Mm 2ff. — Die Meistersinger von Nürnberg, Mm 3. — Über die Aufführung der Meistersinger im Großen Theater zu Warschau, Mm 3. — Ludomir Różycki, Tygodnik illustrowany, 45, Warschau.

Abendroth, Irene. Die Koloratursängerin. Kleine Studie zur Frage des Operngesanges, AMZ 35, 45.

Amft, Georg. Die neue Orgel in der kathol. Pfarrkirche zu Schreckendorf in der Grafschaft Glatz von Orgelbaumeister Lux-Landeck, MS 41, 11.

Andro, L. Von Musikerstandbildern in Wien, NMZ 30, 4.

Arper, K. Der Erlösungsgedanke bei Richard Wagner, Protestantische Monatshefte, Leipzig, 12, 9f.

Band, Erich. Berufsfragen eines Theater-Kapellmeisters, NMZ 30, 2. Dramaturgische Beilage Nr. 47. zur DBG 37, 46.

Batka, R. Volkslied-Flugblätter, KW 22, 4.

Baughan, E. A. The »classical« Dance, NMR 7, 84.

Behrend, Will. J. P. E. Hartmann (dänischer Komponist), RMZ 9, 46.

Bertier, Chr. de. »Snégourotchka« di Rimsky-Korsakow, GdM 2, 3.

Bertini, P. Aneddoti e spigolature su Sarasate, NM 13, 152/153. — La musica a Firenze. NM 13, 154.

Bewerunge, H. Die Musik beim Hochamt und bei Segensandachten. (Übersetzung eines beim eucharistischen Kongreß [Sept. 1908] zu London in engl. Sprache gehaltenen Vortrages), KM 9, 9.

Bizet, Georges. Lettres, MM 20, 19.

Blüthgen, Victor. Vom Volkslied, Plauderei, NMZ 30, 4.

Bonaventura, A. Sarasate, NM 13, 152/53.

Bosch, Jeanne. Over een aanval op de Methode Jaëll, WvM 15, 44.

Bossi, Renzo. Diragazioni musicali, GdM 2, 4.

Boutarel, Amédée. Die Komische Oper in Paris, NMZ 30, 2f. — Die »Götterdämmerung« an der Pariser Großen Oper, NMZ 30, 4.

Boutroux, Léon. Essai sur la gamme, par Maurice Gandillot (Compte rendu critique), RM 8, 21.

Bouyer, Raymond. L'art musical au Salon d'automne, M 74, 46.

Breithaupt, Rud. M. Heinrich van Eyken †, Mk 8, 3.

Bremme, Wilh. Dies irae. Der Verfasser, die Übersetzungen und die Melodien desselben. KM 9, 9.

Brenet, Michel. The symphony before Haydn, NMR 7, 84.

Chop, Max. Georges Bizet und sein Meisterwerk »Carmen«. NMMZ 15, 42f.

Chybiński, A. Gregor Fitelberg, Mm 2ff. — Henryk Opieński a. Liederkomp., Mm 4.

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Cope, C. Elvey. A new use for counterpoint, MO 32, 373.
Cramolini, L. Ein Abend mit Mendelssohn-Bartholdy. Aus den hinterlassenen Papieren des Tenoristen Ludwig Cramolini, DMDZ 10, 44.
Cumberland, Gerald. Claude Debussy, MO 32, 374.
Curzon, Henri de. »Le Crépuscule des Dieux« à l'Opéra de Paris, GM 54, 43.
Diesterweg, Moritz. Franz Wüllner als Erzieher. Ein Gedenkblatt, AMZ 35, 46.
»Diogenes«. Examinations in music, MO 32, 374.
Dokkum, J. D. C. van. Romantiek en humor in het kunstenaarsleven. IV. Violen en Duivelssprookjes. Cae 65, 10.
— »Der Meistersinger Holdselige Kunst« (Wagenseil), Cae 65, 11f.
Dotted Crotchet (Edwards). Bath. Its musical associations, MT 50, 789.
Droste, Carlos. Alice Guszaléwicz, NMZ 30, 4.
Dwelshauvers. Esthétique musicale scientifique, GM 54, 45f.
Eccarius-Sieber, A. Die soziale Lage des Musiklehrerstandes, MRu 1, 11.
Ecorcheville, J. La musique ancienne au concert en 1909, SIM 4, 11.
Fein, Joh. Vorurteile und Irrtümer der Gesanglehrer und Sänger bei Hals- und Nasenkrankheiten, Sti 3, 2f.
Ferloni, A. Sarasate, GdM 2, 2.
Fiege, Rud. Von der ersten Berliner Figaro-Aufführung, AMZ 35, 45.
Fierens-Gevaert, Hippolyte. Edgar Tinel. Der Mensch — Der Künstler, Mk 8, 3.
Gebauer, Alfred. Welche Anforderungen stellt die katholische Kirchenmusik an den Vokalkomponisten? MS 41, 11f.
Geißler, F. A. Edm. Kretschmer †, Mk 8, 3.
Gerhard, C. Schubert und die Frauen. Zum 80. Todestage des Tondichters (19. Nov.), NMZ 30, 4.
Glabbatz. Zur Organisation der Kirchenmusiker, AMZ 35, 46.
Gulgowski, J. Volkslied mit Melodie aus Sanddorf Kr. Berent, Mitteilungen des Vereins für kaschubische Volkskunde, Leipzig, 1908 Nr. 2.
Hatzfeld, Johannes. Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, Mk 8, 4.
Herold, W. »Ein feste Burg« auf Einerlei Weise? (Erwiderung auf die gleichlautende Schrift von C. Feller), Si 33, 11.
Heuler, R. Zentralsingschule Würzburg, MSS 3, 8.
Heuß, Alfred. Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz. ZIMG 10, 2.
Hildebrandt, F. Von Reigen- und Tanzversuchen, KW 22, 3.
Hirsch, Benno. Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters, MRu 1, 12.
Hollander. De muziek in Scandinavië Cae 65, 11.
Honold, Eugen. Zu Caruso's Gastspiel in Deutschland, NMZ 30, 2.
Huneker, James. Nietzsche's Abfall. S 66, 43.
Huré, Jean. Les lois naturelles de a musique, MM 20, 19.
Istel, Edgar. Debussy's »Pelleas un Melisande« in München, AMZ 35, 43.
Jacobi, M. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sonntagsbeilage Nr. 45 z. Voss. Ztg. 1908, Nr. 525.
Johnen, Kurt. Heinrich van Eyken †, RMZ 9, 42.
K., M. Wagner et Rossini (Aus den Briefen W.'s an Minna Wagner), GM 54, 46.
Kahle, A. W. J. Pablo de Sarasate und Wilhelmine Clauß, MRu 1, 13.
Kaiser, Georg Zur neuen Gesamtausgabe Sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber, Mk 8, 4.
Kaiser, W. Eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an höheren Schulen, NMZ 30, 2.
Karsten, Paula. Musikinstrumente fremder Völker. 3. Orchester der Birmanen, MRu 1, 11.
— 4. Indische Zigeunermusik. — Bajaderentanz, ibid. 1, 12.
— 5. Kirgisenmusik. — Die Tartarenflöte, ib. 1, 14.
Kennard, Fr. T. Music at St. Matthias, MO 32, 374.
Kitchener, Fr. The present position of Mendelssohn's music, MMR 38, 455.
Kloß, Erich. Hans von Wolzogen. Zu seinem 60. Geburtstage — 13. November 1908, BfHK 13, 2. Der Türmer, Stuttgart, 11, 2. MRu 1, 15.
— Zum 60. Geburtstage Hans von Wolzogen's RMZ 9, 45.
— Richard Wagner's Menschentum, MRu 1, 12.
Kohut, Adolph. Eine berühmte deutsch-italienische Primadonna. Eine Säcular-Erinnerung an Catarina Mingotti (gest. 1808), MRu 1, 12.
Korth, Leonard. Uhland's Gedichte in der musikal. Komposition, SH 48, 43.
Krause, Emil. L. Ritter v. Köchel's chronologisch-thematischer Mozart-Katalog und Mozart's Instrumentalmusik, MRu 1, 10.
Krome, Ferd. Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend? II. Die Solfège-Methode, KL 31, 21.

Küffner. Erfahrungen mit Friedrich Wiedermann's Übungstafeln zum Gesangsunterricht, MSS 3, 8.
Kühn, Oswald. Chopin's Tagebuchblätter. Ein Wort der Erwiderung und der Klarstellung, Mk 8, 4.
Laloy, L. Le crépuscule des dieux à l'Opéra, SIM 4, 11.
Lederer, Viktor. Gustav Mahler's VII. Sinfonie, RMZ 9, 43. MRu 1, 9.
— Gustav Mahler's VII. Sinfonie (Bespr. der Aufführung zu Prag), HKT Nov. 1908.
— Ballettreform in der Wiener Hofoper, MRu 1, 13.
Leßmann, Otto. Das Musikfest in Sheffield. (5. bis 9. Oktober 1908), AMZ 35, 43.
Lewinsky, Josef. Erinnerungen an Niels W. Gade, MRu 1, 15.
L'imparziale. Mascagni impermalito, NM 13, 154.
Löbmann, H. Eigenschaften eines Gesangvereinsmitgliedes, SH 48, 46.
Loman, L. D. jr. Het nieuwe boek van den heer Dan. de Lange, Cae 65, 11.
Lucka, E. Wiener Walzer, Das literarische Echo, Berlin, 11, 3.
Mackenzie, Alexander. Pablo Sarasate. Some personal recollections, MT 50, 789.
Mangeot, A. Georges Marty, MM 20, 19.
— A. Marsick et R. Lambinet. A propos du Concours de Rome, ibid.
Martell, Paul. Die Königliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin, MRu 1. 10.
— Neuerwerbungen der Königl. Musikinstrumenten - Sammlung zu Berlin, MRu 1, 13.
Maschner, Carl Wilh. Das Unbewußte in Mozart's künstlerischem Schaffen. Ein Beitrag zur Philosophie des Unbewußten, AMZ 35, 46.
Mauke, Wilh. Ermanno Wolf-Ferrari, Mk 8, 3.
Mayerhofer, Theresius. Zur Schulgesangsreform, BfHK 13, 2.
Mello, Alfred. Rob. Volkmann's Kammermusikwerke. Zum 25. Todestage des Komponisten (30. Okt.), NMZ 30, 4.
Millet, Llùis. El Dr. Schweitzer, RMC 5. 59.
Müller, H. Die neue Orgel in der Stadtkirche zu Friedberg in Hessen, Si 33, 11.
Müller, Hans von. Aus E. T. A. Hoffmann's Herzensgeschichte 1796–1802, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 2.
Müller-Hartmann, Rob. »Versiegelt«, Komische Oper von Leo Blech (Bespr. der Urauff. im Hamburger Stadttheater), AMZ 35, 46.
Münnich, Rich. Musikwissen und Schule, MSS 3, 8.
Naaff, A. A. Vielleicht. Einige Betrachtungen zur Kunstfrage der Gegenwart, L 32, 1.
Nef, Albert. Musikalisches von der Ausstellung in München 1908, SMZ 48, 29.
— Was ein Berliner Musikant erlebte. (Aus der Broschüre von Viktor Noack), SMZ 48, 30.
Nef, Karl. Alte Meister des Klaviers. II. Johann Kaspar Kerll, 1627–1693, Mk 8, 4.
Newman, Ernest. The decline of abstract and the re-birth of vocal music, NMR 7, 84.
Newmarch, Rosa. The Sheffield Festival, ZIMG 10, 2.
Niecks, Fr. Reminiscences or coincidences, MMR 38, 454.
— Folk-song and art-song, MMR 38, 455.
Niemann, Walter. Karl G. P. Grädener. Zu seinem 25jährigen Todesjahre. Ein Gedenkblatt, Rostocker Zeitung, 1908, Nr. 308 u. 309.
Nolthenius, H. De tempel der kunst. Een pleidooi voor de hoogere verwezenlijking der kunstenaarsroeping, door Ernest Newlandsmith, vertaald door Felix Ortt, WvM 15, 42.
— De opvoering van Tristan und Isolde door de Wagner-Vereeniging, WvM 15, 46.
Nowaczyński, A. Über die zeitgenössische Musik in Böhmen. Nowa Gazeta, Oktober, Warschau.
Oehmichen, Rich. Viertes Deutsches Bachfest in Chemnitz 3.—5. Oktober Mk 8, 3.
Opieński, H. Aus der polnischen Musikliteratur, Książka 9—10, Warschau.
— Über die Musikgeschichte Polens von A. Poliński. Nowa Gazeta, 493, Warschau.
Parker, D. C. Ibsen and music, MMR 38, 455.
Paul, Ernst. Hochschulbildung für Musiklehrer, MSS 3, 8.
Pfeiffer, Max. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg. Ein Jahrhundertgedenkblatt, MRu 1, 15.
Pirro, A. Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays-bas, SIM 4, 11.
Platzhoff-Lejeune, Ed. De la critique musicale, VM 2, 5.
Pougin, Arthur. Après la répétition générale du »Crépuscule des Dieux«, M 74, 43.
— Première représentation du »Crépuscule des Dieux à l'Opéra«, M 74, 44.
Prin, J.-B. Un mémoire sur la trompette marine, SIM 4, 11.
Procházka, Rud. Freiherr. Melodramatisches. Dramaturgische Beilage Nr. 47 zur DBG 37, 46.
— Edmund Kretschmer über seine »Folkunger«, NMZ 30, 3.

Puttmann, Max. Musiker in Thüringer Landen: August Langert, MRu 1, 14.
Radiciotti, G. Musicisti Marchigiani alla Corte di Sassonia, GdM 2, 3 ff.
Reinecke, K. Anton Rubinstein, Deutsche Revue, Stuttgart, Oktober 1908.
Reiser, H. Stadtsängerverein Winterthur, SMZ 48, 29.
Ritter, Will. La VIIe symphonie de G. Mahler, SIM 4, 11.
Robertson-Buttler, F. W. Die Musik in England. Ap 8/9.
Rubiner, Ludw. Debussy: Pelleas und Melisande, Morgen, Berlin, 2, 46.
Rytel, P. Die Analyse der pathet. Sinfonie von Tschajkowski, Mm 2.
Schebek, Alfred v. Über Prinzipien moderner Inszenierung. (Zur Neuinszenierung des »Siegfried« in der Wiener Hofoper), MRu 1, 15.
Scheumann, Rich. Der volkstümliche Männergesang in seiner Stellung zum deutschen National-Leben des 19. Jahrh. und der Gegenwart, Deutsche Sängerwarte, Trier, 4, 2.
Schiffler, H. Kulturforderungen der Gegenwart und unsere Dirigenten, SH 48, 45.
Schlemüller, Hugo. Die Frankfurter Museums-Gesellschaft, S 66, 43.
Schmid, Otto. Edmund Kretschmer †, MRu 1, 9.
Schmitz, Eugen. Zur Reform der Konzertprogramme; Eine Umfrage, MRu 1, 9f.
— Eine Ästhetik des Gesamtkunstwerks aus dem Jahre 1813, MRu 1, 13.
— »Pereant Schubert, Schumann und Konsorten!!«, MRu 1, 14.
— Max Schilling's »Moloch« am Münchener Hoftheater, ibid.
Schneider, Louis. Die »Götterdämmerung« in der Großen Oper (Paris), S 66, 44.
Schweitzer, Albert. Sobre la personalitat y l'art de Bach. (Conferencia donada al Palau de la Música Catalana per doctor Albert Schweitzer la nit del 21 d'Octubre de 1908), RMC 5, 59.
Schwers, Paul. Claude Debussy's »Pelleas und Melisande« in der Berliner Komischen Oper, AMZ 35, 46.
Seghers, L. Een nieuwe »Festspiel« — verschijning, Cae 65, 10.
Segnitz, Eugen. Hans Sitt, KL 31, 22.
Servières, Georges. Un hommage des Français à Haydn, GM 54, 44.
Smend. Musikalische Festwochen, MSfG 13, 11.
Spanuth, Aug. Internationale Beziehungen in der Musik, S 66, 45.
— Debussy's »Pelléas und Mélisande«, S 66, 46.
Spezzaferri, G. L'Albo Frescobaldiano e un referendum per una Società nazionale Frescobaldi, CM 12, 10.
Starcke, Herrmann. Peter Tschaikowsky's »Eugen Onegin«. Erinnerungen und Betrachtungen gelegentlich der Dresdener Erstaufführung am 20. Okt. 1908, AMZ 35, 44.
Stauber, Paul. Weingartner als Operndirektor, MRu 1, 10.
Steinitzer, Max. Zur inneren Politik im Reiche der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 30, 4.
Sternfeld, Rich. Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten, AMZ 35, 43.
Storck, K. Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur, Der Türmer, Stuttgart, 11, 2.
Sylva, Carmen. Souvenirs de Clara Schumann, SIM 4, 11.
-t-. Händel's Samson in der Aufführung des Leipziger Bachvereins, Leipziger Volkszeitung 1908 Nr. 262.
Tagger, Theodor. Georges Bizet. Skizze zur 70. Wiederkehr seines Geburtstages am 25. Oktober 1908, AMZ 35, 43.
Thomas, A. W. Kammermusik, MRu 1, 13 f.
Thomas, W. Poèsie et musique, SIM 4, 11.
Thiessen, Karl. Otto Urbach, NMZ 30, 3.
Tinel, Edgar. Pie X et la musique sacrée, GM 54, 44.
— Offener Brief, Mk 8, 3.
Tischer, G. Beethoven's unsterbliche Geliebte (Amalie Sebald), RMZ 9, 44.
Unger, Max. Muzio Clementi and his relations with G. Chr. Haertel of Leipsic, as shown by letters of Clementi, MMR 38, 455 f.
Untersteiner, A. La 44^a radunanza della Società generale dei Musicisti tedeschi a Monaco, NM 13, 152/53.
— Un romanzo musicale (Romain Rolland: Jean Christophe IV. La revolte Paris), GdM 2, 2.
Veer, Johan de. La vie musicale en Hollande, MM 20, 19.
Viotta, H. Richard Wagner en Minna Planer, Cae 65, 10f.
Volbach, Fritz. G. Sgambati und seine »Messa da Requiem«, Hochland, München, 6, 1.
Waardt, Piet de. Van weinig gespeelde werken, WvM 15, 43.
Weber, Wilh. Beethoven's Missa solemnis, RMZ 9, 44.
Weber-Bell, Nana. Helmholtz und die Vokaltheorie, Sti 3, 2f.
Weigl, Bruno. Robert Volkmann. Zur Erinnerung an seinen 25. Todestag (gest. am 30. Okt. 1883), AMZ 35, 44.
Wellmer, Aug. Russische Musik und russische Tondichter, BfHK 13, 2.

Willner, A. M. Brahms und »Die Dollarprinzessin«, Nord u. Süd, Berlin, 32, 10.
Wolf-Ferrari, Ermanno. Offener Brief an die Redaktion der »Musik«, Mk 8, 3.
Wolff, Ernst. Vorschläge für die Hundertjahrfeier von Felix Mendelssohn's Geburtstag (3. Februar 1809), RMZ 9, 43.
Wolzogen, H. von. Schiller und Wagner, RMZ 9, 45.
Wyzewa, T. de et G. de St. Foix. Un maître inconnu de Mozart, ZIMG 10, 2.
Zanten, Cornelie van. Über eine Epidemie im Kunstgesang, GpB 2, 11.
— Zur Ausbildung der Gesangspädagogen, ibid.
Zeillarm, Walter. Pelleas und Melisande von Claude Debussy, MRu 1, 10.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Leipzig.

In der ersten Sitzung unserer Ortsgruppe in dieser Saison, am 26. Oktober, sprach Herr Dr. Alfred Heuß über: »Die ersten Szenen der ‚Zauberflöte' mit besonderer Berücksichtigung des Spiels der drei Damen und die Bildnisarie«. Der Redner zeigte an der 1. und 3. Szene der »Zauberflöte«, wie Mozart überaus selbständig die einzelnen Szenen musikalisch-dramatisch aufgefaßt hat, und wie prägnant und oft witzig er musikalisch charakterisiert. Leider lassen sich die interessanten und anregenden Ausführungen des Vortragenden ohne Notenbeispiele und in Kürze schwer wiedergeben, so daß wir von einem eingehenden Referat absehen müssen. Besonders hervorzuheben wären jedoch noch die ungemein gehaltvollen Äußerungen über die Motiv-Verwendung und die Art der Dynamik bei Mozart.

C. Ettler.

London.

At the Musical Association meetings of 1907—1908 season, held at Messrs. Broadwoods', Conduit Street, the following papers were read. In all cases chairman and lecturer take part in "discussion": — (A) 19 Nov. 1907, Mr. W. W. Starmer on English chimes, Dr. W. H. Cummings in chair, discussion by Messrs. Casson and Southgate. — (B) 18 Dec. 1907, Rev. Henry Cart de Lafontaine on Spanish music (2nd paper, see VIII, 508), Dr. Ch. Maclean in chair, discussion by Messrs. Casson and Southgate. — (C) 21 Jan. 1908, Dr. Ralph H. Bellairs, on the Limits of artistic expression in music (a protest against extravagance), Mr. Clifford B. Edgar in chair, discussion by Messrs. Cobbett, Statham and Gilbert Webb. — (D) 18 Feb. 1907, Mr. F. Gilbert Webb on the Vagueness of musical nomenclature, Dr. T. L. Southgate in chair, discussion by Miss Chamberlayne, and Messrs. Baker, Cobbett, Langley, Maclean, Matthew and Thelwall. — (E) 17 March 1908, Mr. Frank Kidson on the Vitality of melody, Mr. J. A. Fuller Maitland in chair, illust. by Miss Dorothy Fletcher, discussion by Miss Lucy Broadwood, and Messrs. Borland, Cobbett, Thelwall, Southgate, and Gilbert Webb. — (F) 21 April 1908, Mr. Thomas F. Dunhill on the Evolution of melody, Mr. James E. Matthew in chair, discussion by Miss Emily Daymond, and Messrs. Southgate, Statham and Thelwall. — (G) 19 May 1908, Miss Janet Dodge on Lute music of the XVI and XVII centuries, Mr. James E. Matthew in chair, illust. by Miss Kathleen Salmon (Judenkünig, Antonio Rotta, Kapsberger, P. P. Melii, Thos. Mace), discussion by Mrs. A. C. Bunten, and Messrs. Maclean and Southgate. — (H) 15 June 1908, Dr. T. Lea Southgate on the Evolution of the flute, Mr. F. Gilbert Webb in chair, illust. by Mr. John Finn, discussion by Messrs. Barber, Cobbett, Maclean and Welch.

At the annual election of officers on 3 Nov. 1908, Dr. W. H. Cummings, F. S. A., was elected President of the Association in lieu of Sir Hubert Parry, Bart., who after 7 years' occupation of the office, has been, greatly to the regret of all concerned, compelled by ill health to resign it. At the annual dinner on the same date, the music performed (Violin suite, duo for 2 pianofortes, part-songs, songs) was all by Sir Hubert Parry.

J. Percy Baker, Secretary.

Umfragen.

Zum Zwecke einer biographisch-kritischen Arbeit über Anton Schweitzer (Schweizer) 1737—1787 bittet Unterzeichneter Archive, Bibliotheken und Privatpersonen, die etwa im Besitze von Briefen, Manuskripten usw. sind, um gefällige Mitteilung.

Kiel, Gerhardstr. 13 II. **Julius Maurer.**

P. Coelestin Vivell OSB in Seckau (Steiermark) hat einen umfassenden *Index Rerum* (4⁰) und einen *Index Initiorum* (8⁰) zu den *Scriptores de musica* v. Gerbert und Coussemaker ausgearbeitet.

Da er in diese Indices auch die außer Gerbert und Coussemaker edierten lateinischen Musiktraktate und die lateinischen Übersetzungen der griechischen Traktate aufzunehmen wünscht, bittet er ergebenst, Titel, Herausgeber und Verleger dieser Editionen ihm gütigst anzugeben.

Die bereits ihm zugekommenen Traktate sind folgende:

Boetii De institutione musica II 5, v. G. Friedlein. Leipzig, Teubner. 1867.

Musica practica Bartolomei Ramide Pareia, v. J. Wolf. Leipzig, Breitkopf 1901 (Beiheft der IMG).

Tonarius Tetschensis, v. Edm. Langer. Regensburg, Pustet (K. M. Jahrb. 1902).

Tonarius Jacobi Twinger de Königshofen, v. F. H. Mathias. Graz, Styria 1903.

Micrologus Guidonis, v. A. Amelli. Rom, Desclée 1904.

Tractatus musicae scientiae Gobelini Person, v. H. Müller. Regensburg, Pustet (K. M. Jahrb. 1907).

Da der sachliche Wert der beiden Indices durch Aufnahme aller Editionen bedeutend erhöht wird, so sei obige Bitte den Verlegern und Freunden der Musikwissenschaft angelegentlichst empfohlen.

Neue Mitglieder.

Comte **J. de Camondo,** Paris, 66 rue de la Chaussée d'Autin.
Mademoiselle **Germaine Chevallet,** Paris, 3 rue de Chanaleilles.
Henri Collet, Bordeaux, 67 rue Eugène Ténot.
Miss **K. Everett,** 4 Lauriston Road, Wimbledon Common, S.W.
Maurice Gandillot, Paris, 172 rue de la Pompe.
P. Haigh, Esq., 4 Chapel Place, Ramsgate.
Carl Hasse, Leipzig-Connewitz, Pfarrhaus.
Henri-Martin, Artiste dauphinois. Promoteur de la Fondation Berlioz. Licencié es-lettres. Attaché de Cabinet du Ministre du Travail. Paris, 19 rue de l'Odéon.
Usiel Josefovici, Wien VIII, Wickenburggasse 23.
E. Kanthack, Esq., Sherborne, Mortlake Road, Kew Gardens, London W.
F. J. Marchment, Esq., Wingfield, Hamlet Road, Upper Norwood, London S.E.
Felix Raugel, Paris, Passage de l'Eupatoria.
Joseph Radcliffe, Esq., Rudding Park, Knaresbro, Yorkshire.
Bertram Shapleigh, Esq., Weird Wood, Longfield, Kent.
Albert Trotrot, Paris, 67 rue Saint Jacques.
Harry O. Yeatman, Esq., 43 Queen's Gate Gardens, London S.W.
Heinrich Hammer, Direktor, Washington, 1353 Eoclidstreet, N.W.
Miss **Patricia Read,** 1 Russel Place, Dublin.
M. J. Scherer, Esq., 6 Leinster Square, Rathmines, Dublin.
Arthur M. Fox, Esq., Mus. B., Brendon, Teddington.
Harry Evans, Esq., 26 Princes Avenue, Liverpool.
Harold Brooke, Esq., 67 Holland Park Avenue, London, W.
Georg Becker, Gymnasial-Gesanglehrer, Mülheim a. Ruhr, Victoriastr. 4 I.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Egon Epstein, Kapellmeister, Nürnberg, jetzt: Melanchtonplatz 4.
M. le Commandant **Forqueray,** jetzt: Paris, Square la Tour Maubourg.
Dr. **Albert Nef,** jetzt: Neustrelitz Markt 4.
Richard Heinrich Stein, jetzt: Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 194.
Dr. **Hermann Bäuerle,** jetzt Reutlingendorf, Post Riedlingen (Württemberg).

Ausgegeben Anfang Dezember 1908.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. **Zehnter Jahrgang.** **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Mitteilungen über den III. Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft in Wien

(25.—29. Mai 1909).

A. Vorträge und Referate.

(Bis Mitte Dezember 1908 angemeldet. Nachträge werden später publiziert.)

Dr. Abert, Hermann, Privatdozent (Halle): »Zur württembergischen Operngeschichte im XVIII. Jahrhundert«.

Dr. Adler, Guido, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): »Die Bearbeitung historischer Kunstwerke«.

Antcliffe, Herbert (Sheffield, England): »Comparative and inductive criticism in relation to music«.

Aubry, Pierre (Paris): »Le folklore européen«.

Bas, Giulio (Mailand): »Thésis et dynamis«.

Dr. Behrend, William (Kopenhagen): »Über den Stand der Musikpflege in Dänemark im Allgemeinen (Musikaufführungen, Vereine, Musikwissenschaft, Kritik, ökonom. Verhältnisse)«.

Dr. Bernoulli, E., Privatdozent (Zürich): »Über die Entwicklung und den Stand des Schweizer Musiklebens«.

Dr. Botstiber, Hugo (Wien): »Über den Stand der Musikpflege in Österreich«.

Brandsma, E. (Hilversum): »Die Schwingungsverhältnisse der Töne in der modernen Musik«.

Casson, Thomas (London): »Orgelbaufragen«. Thema vorbehalten.

Dr. Chilesotti, Oscar (Bassano): »Accidenti cromatici nel secolo XVI°«.

Claudius, C. (Malmö, Schweden): »Das Lautenbuch von Mouton«.

Coquard, Arthur, Prof. (Paris): »Pour quelles raisons la musique, qui est certainement la prémier née des arts, ne s'est elle développée que très tardivement à une époque relativement récente, et pourquoi cette lenteur dans son développement?«

Dr. Cummings, W. Hayman, Esq. (London): Sektion V (Thema vorbehalten).

Dr. Dauriac, Lionel, Prof. (Paris): Sektion III (Thema vorbehalten).

Dr. Decsey, Ernst (Graz): »Der musikhistorische Unterricht an hohen und mittleren Schulen«.

Dent, Edward J. Esq. (London): Sektion Ie (Thema vorbehalten).

D'Indy, Vincent, compositeur et directeur de la schola cantorum (Paris): Sektion Ib und c (Themen vorbehalten).

Dolmetsch, Arnold (Boston, Am.): »La pratique du luth« (mit Demonstrationen von Instrumenten eigener Erzeugung).

Dr. Ecorcheville, Jules (Paris): »La commission du luth«. (Im Vereine mit anderen Mitgliedern der Sektion Paris) »Etat sommaire et inventaire des tablatures conservées dans les bibliothéques de Paris«.

Ehrenhofer, Walter Edmund, Ing. und Gewerbeinspektor (Wien): »Einheitliche Gestaltung des Orgelspieltisches unter spezieller Berücksichtigung der Pedalfrage«. »Einflußnahme der Staatsverwaltung auf öffentliche Orgelbauten«.

Dr. Exner, Sigmund, Hofrat, o. ö. Professor (Wien): Sektion IV (Thema vorbehalten).

Dr. Friedlaender, Max, Geheimrat, Univ.-Prof. (Berlin): »Süddeutsche Gesellschaftsmusik zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts«. »Über einige Fragen der Editionstechnik«.

Don Gaisser, Ugo Atanasio (Rom): »Über byzantinische Kirchenmusik«.

Galli, Amintore, maestro (Rimini): »Se sieno possibili nuovi principii, nuove leggi e una nuova tecnica dell'armonia«.

Gandolfi, bibliotecario di r. istituto musicale (Firenze): Thema vorbehalten.

Gasperini, Guido, Bibliothekar (Parma): »La musica italiana dei secoli XIII, XIV e XV«.

Geisler, Chr., Organist und Gesanglehrer (Kopenhagen): »Der Schulgesang und die Notationsfrage«.

Dr. Goldschmidt, Hugo (Berlin): »Haydn's Beziehungen zur Oper seiner Zeit«.

Dr. Graf, Max (Wien): »In welchem Zeitpunkt setzt die Periode der Renaissance in der Musik ein und wann ist ihre Hochblüte?«

Dr. Haas, Robert (Wien): »Zur Frage der Orchesterbesetzungen in Werken der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts«.

Haböck, Franz, Professor (Wien): »Der Gesangsunterricht an den Schulen«.

Dr. Hammerich, Angul, Univ.-Prof. (Kopenhagen): Sektion Ia und b (Thema vorbehalten).

Hauser, Friedrich, Assistent des Phonogrammarchives (Wien): »Über die Ausrüstung der von Akademien und Gesellschaften zu entsendenden Reisenden mit besonderer Rücksicht auf musikwissenschaftliche Zwecke«.

Hennerberg, C. F., Bibliothekar und Lehrer am k. Musikkonservatorium (Stockholm): »Die schwedischen Orgeln des Mittelalters« (mit Demonstrationen). »Schwedische Haydnhandschriften«.

Dr. Heuß, Alfred (Leipzig): »Die Dynamik bei Mozart«. »Stellung der Vokalkomposition (Chorliteratur) großen Stils im heutigen Musikleben«.

Dr. Hornbostel, Erich von (Berlin): »Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik« (mit Phonogrammen). »Ausrüstung und Instruktion von Forschungsreisenden für musikwissenschaftliche Beobachtungen« (mit Demonstrationen von Apparaten).

Dr. Jodl, Friedrich, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): Sektion III (Thema vorbehalten).

Dr. Koczirz, Adolf (Wien): Über die Notwendigkeit eines einheitlichen, wissenschaftlichen und instrumental-technischen Anforderungen entsprechenden Systems in der Übertragung von Lauten-Tabulaturen«.

Koller, Oswald, Professor (Wien): Sektion Ia (Thema vorbehalten).

Dr. Kopfermann, Albert, Professor, Bibliotheksdirektor (Berlin): Sektion IV (Thema vorbehalten).

Dr. Kretzschmar, Hermann, Geheimrat, o. ö. Univ.-Prof. (Berlin): Sektion Ic (Thema vorbehalten).

Dr. Krohn, Ilmari, Organist (Helsingfors, Finnland): »Reform der Taktbezeichnung).

Dr. Kroyer, Theodor, Univ.-Prof. (München): »Ein Beitrag zu den Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«. »Über die Pflege der Musik Josef Haydn's in Bayern«. Sektion Ic (Thema vorbehalten).

Dr. Krüger, Felix, Univ.-Prof. (Leipzig): »Die psychologischen Grundlagen der Konsonanz und Dissonanz«.

Dr. Laloy, Louis (Paris): »La tablature du Kin (luth chinois)«.

De La Laurencie, L. (Paris): »Les ballets de cour en France avant Lully«.

Levysohn, S., Archivar (Kopenhagen): »Über den Stand der Haydn-Pflege in Dänemark«.

Dr. Lipps, Theodor, Geheimrat, o. ö. Univ.-Prof. (München): Sektion III (Thema vorbehalten).

Dr. Ludwig, Friedrich, Privatdozent (Straßburg i. E.): »Die mehrstimmige Musik des XI. und XII. Jahrhunderts«.

Dr. Luntz, Erwin (Wien): »Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen (Basso Continuo)«. »Die Photographie im Dienste der Musikwissenschaft«.

Sir Mackenzie, Alexander (London): Sektion III (Thema vorbehalten).

Malherbe, Charles, Archivar (Paris): »La graphologie dans les écritures musicales«.

Dr. Mandyczewski, Eusebius, Professor (Wien): Sektion Ic (Thema vorbehalten).

Dr. Mantuani, Josef, Bibliothekar (Wien): 1. »Über die Katalogisierung der deutschen Lieder«. 2. »Über die Katalogisierung der kathol.-liturgischen Texte«. 3. »Umarbeitung von Riemann's Opernhandbuch«.

Masson, P.-M. (Paris): »L'opéra de Destouches«.

P. Mayrhofer, Isidor (Seitenstetten): »Beiträge zu einer Revision der Harmonielehre«.

Millenkovics (Morold), Max von, Sektionsrat (Wien): »Die Selbständigkeit der Tonkunst gegenüber dem Musikdrama«.

Mittmann, Paul, Musikdirektor (Breslau): »Charakteristik der Kirchenmusik«. »Über Reform des Orgelbaues«.

Dom Mocquereau, André, Prior der Abtei Quarre (Ryde, Isle of Wight): Sektion V (Thema vorbehalten).

Moissl, Franz, Professor (Reichenberg): »Das päpstliche Motu proprio im Lichte der Praxis«.

Dr. Moos, Paul (Ulm): »Die psychologische Musikästhetik«.

Dr. Müller, Hermann, Professor der Theologie (Paderborn): »Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes«.

Dr. Myers, Charles S., Professor (Cambridge): »The Music of People who have no Musical Instruments«.

Dr. Nagel, Wilibald, Professor (Darmstadt): »Beiträge zur Geschichte der Oper in Darmstadt«.

Dr. Niecks, Frederick, Professor (Edinburgh): Sektion Id (Thema vorbehalten).

Norlind, Tobias (Tomelilla, Schweden): »Die Homophonie der Lautenmusik des XVI. Jahrhunderts«.

Ochs, Siegfried, Professor (Berlin): »Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen«.

Sir Parry, Hubert, Bart. (London): Sektion Ic (Thema vorbehalten).

Dr. Pommer, Josef, Regierungsrat, Professor (Wien): »Das Volkslied in Österreich« (Unternehmen des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht).

Dr. Prieger, Erich (Bonn): Sektion Id (spezielles Thema vorbehalten).

Prod'homme, J.-G. (Paris): »Bibliographie de la presse musicale française«.

Dr. Riemann, Hugo, Univ.-Prof. (Leipzig): Sektion 1a und 1c (Themen vorbehalten).

Rung-Keller, P. S., Organist und Orgelkonstrukteur (Kopenhagen): »Über Reform des Orgelbaues«.

Dr. Sandberger, Adolf, Univ.-Prof. (München): »Neue Forschungen zu Caccini und Monteverdi«, ferner für Sektion Ic Thema vorbehalten.

Dr. Sannemann, Pastor (Hettstedt): »Der musikhistorische Unterricht an hohen und mittleren Schulen«. »Grundsätze evangelischer Kirchenmusik«.

Dr. Schering, Arnold, Privatdozent (Leipzig): Spezielles Thema vorbehalten (Sektion Id).

Dr. Schiedermair, Ludwig, Privatdozent (Marburg): »Bemerkungen zum musikhistorischen Unterricht an hohen und mittleren Schulen«.

P. Schmidt, Wilhelm, Professor (St. Gabriel): »Über Musik und Gesänge der Karesen-Papua (Deutsch-Neuguinea)«.

Dr. Schmitz, Eugen (Starnberg): »Zur Entstehung der deutschen romantischen Oper«. »Über das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Populärliteratur und Musikkritik«.

Msgr. Dr. Schnabl, Karl, inful. Probst (Wr. Neustadt): Sektion Va (Thema vorbehalten).

Dr. Schnerich, Alfred (Wien): »Die textlichen Versehen in den Messen Josef Haydn's und deren Korrektur«. »Die Wiener Kirchenmusikvereine«. »Kirchenmusikalische Denkmalpflege«.

Dr. Schwartz, Rudolf, Professor (Leipzig): »Die Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«.

Dr. Schweitzer, Albert, Privatdozent (Straßburg i. E.): »Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern«.

Dr. Smend, Julius, Geheimrat, o. ö. Prof. (Straßburg i. E.): Sektion Vb (Thema vorbehalten).

Sonneck, O. G., Bibliothekschef (Washington, Amerika): »Über die Rechtsverhältnisse bei Reproduktionen auf automatischen Musikinstrumenten«. »Über die Geschichte und den derzeitigen Stand der musikalischen Länderkunde in Amerika«.

Dr. Spiro, Friedrich (Rom): »Revision der Beethoven-Gesamtausgabe«.

Dr. Springer, Hermann, Bibliothekar (Berlin): »Die internationale Verzeichnung der älteren Musikliteratur«.

Sir Stanford, Charles Villiers (London): Sektion II (Thema vorbehalten).

Steiner, Joachim, Oberstleutnant (Wr. Neustadt): »Neue Beweise für die

unzulänglichen Abstimmungstheorien der modernen Musikwissenschaft«. »Einfluß der reinen Stimmung auf die zukünftige Entwicklung der Tonkunst«.

Dr. Stöhr, Adolf, o. ö. Univ.-Prof. (Wien): »Das psychophysiologische Problem der Klangfarbe«.

Dr. Barclay-Squire, William, Esq. (London): »Berichte über den Stand der musikal. Länderkunde in Großbritannien (musikal. Bildung, Organisation des Musiklebens, Musik-Journalistik, Konzerte und Opern)«. (Im Vereine mit den Herren: W. H. Hadow, Esq., R. H. Legge, Esq., Dr. Arthur Somervell, R. A. Streatfeild, Esq.)

Dr. Waas, Moriz, Magistratsrat (Wien): »Charakteristik der Kirchenmusik«.

Dr. Wahl, Eduard (München): »N. Isouard's Leben und Werke«.

Dr. Weinmann, Karl, Hochw., Bibliothekar (Regensburg): »Alte und moderne Kirchenmusik (historische Bemerkungen zur Theorie und Praxis)«.

Dr. Widmann, Wilhelm (Eichstädt : »Bearbeitung historischer Kunstwerke«.

Cav. Wiel, Taddeo, Professore (Venedig): »L'opera italiana nel XVII⁰ secolo«.

Dr. Witz-Oberlin, Karl Alfons, Univ.-Prof., a. o. geist. Rat (Wien): Sektion Vb (Thema vorbehalten).

Dr. Wolf, Johannes, Univ.-Prof. (Berlin): »Die Akzidentien im XV. und XVI. Jahrhundert«. Ferner Sektion Ie (Thema vorbehalten).

Dr. Wustmann, Rudolf (Bühlau): »Über Bearbeitung älterer und ausländischer Gesangstexte«.

Zambiasi, Giulio, assistente all' ufficio centrale del corista presso l'Istituto Fisico della R. Università di Roma: »Sulla acustica musicale«.

B. Programm.

25. Mai, Dienstag.	9 Uhr:	Sitzung des Zentralausschusses des Kongresses.
	11 Uhr:	Festmesse von Josef Haydn, ausgeführt von der k u. k. Hofkapelle.
	4 Uhr:	Sitzung des Präsidiums und der Redaktionskommission d. Internationalen Musikgesellschaft.
26. Mai, Mittwoch.	10 Uhr:	Eröffnung des Kongresses.
	12 Uhr:	Festversammlung anläßlich der Haydn-Zentenarfeier (mit Werken Haydn's und einer Festrede).
	Nachmittag:	Allgemeine Kongreßsitzung und Konstituierung von Sektionen.
27. Mai, Donnerstag.	Vormittag und Nachmittag:	Sektionssitzungen.
	Abends 6 Uhr:	Großes historisches Konzert.
28. Mai, Freitag	Vormittag:	Sektionen.
	Mittag:	Historische Kammermusikaufführung.
	Nachmittag:	Sektionen und zweite Sitzung des Präsidiums.
	Abends 6 Uhr:	»Jahreszeiten«.
28. Mai, Samstag.	Vormittag:	Sektionsberatungen.
	Nachmittag:	Schlußsitzung des Kongresses und Generalversammlung der Internationalen Musikgesellschaft.
	Abend:	Oper.

An den Abenden werden mehrere Empfänge stattfinden, über die nähere Mitteilungen erfolgen. Daneben sind in Aussicht genommen: Besuch denk-

würdiger Stätten der Wiener Musik (Zentralfriedhof, Ehrengräber), von Museen (Gesellschaft der Musikfreunde, Hof-Museum, Privatsammlungen), von Eisenstadt usw.

Dirigenten der Aufführungen: K. k. Hofoperndirektor Felix von Weingartner, k. u. k. Hofkapellmeister Karl Luze, k. k. Hofopernkapellmeister Franz Schalk, Konzertdirektor Ferd. Loewe, Prof. Eugen Thomas. Mitwirkende bei den Konzerten: K. u. k. Hofkapelle, Philharmoniker, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Singakademie, Wiener Männergesangverein, Schubertbund, A-capellachor, Quartett Rosé, Quartett Prill und Solisten: Frau A. Noordewier-Reddingius, Prof. Johannes Meschaert, Kammersänger Felix Senius u. a.

Baron Frédéric Auguste Gevaert,

gest. 24. Dez. 1908 zu Brüssel.

Aus Brüssel kommt eine Trauerkunde. Nach kurzer Krankheit verschied einer der hervorragendsten Repräsentanten der Musikwissenschaft: Fr. A. Gevaert, seit 1871 Direktor des Kgl. Konservatoriums, Kgl. Hofkapellmeister, Mitglied der Brüsseler, Pariser und Berliner Akademie usw. Als vor einigen Monaten gelegentlich seines 80. Geburtstages (er ist am 31. Juli 1828 zu Huysse bei Oudenarde geboren) der König von Belgien den noch in geistiger Frische seines Amtes waltenden Altmeister in den Adelsstand erhob, konnte nur die hohe Ziffer seiner Jahre den Gedanken an ein nahes Ende wecken. Wie schon äußerlich Gevaert's Leben an dasjenige seines großen Amtsvorgängers Fr. J. Fétis anschließt (Fétis bekleidete über 40 Jahre, 1830—71, dieselbe Stellung in Brüssel), so bildet auch Gevaert's Schaffen ein Komplement zu demjenigen von Fétis und man wird mit Recht beide Namen dauernd zusammen nennen. Auch darin gleicht sich beider Männer Leben, daß sie, beide in Belgien geboren, in Paris zu der Höhe künstlerischen Ansehens emporstiegen, welche ihre Berufung auf den Brüsseler Ehrenposten bedingte. Die Pariser Theater brachten 1820—32 sechs Opern von Fétis und 1853 bis 64 acht von Gevaert; Fétis war 1821—30 Kompositionsprofessor und Bibliothekar am Pariser Konservatorium, Gevaert zuletzt Musikdirektor an der Pariser Großen Oper. Aber seinen Schwerpunkt hat das Leben beider Männer nicht sowohl in der Komposition oder in der Lehrtätigkeit als vielmehr in der musikhistorischen Forschung gefunden. Wenn auch die Zahl der Werke Gevaert's auf diesem Gebiete nicht annähernd an diejenige der Werke des bis in sein letztes (87.!) Lebensjahr unermüdlich weiterschaffenden Fétis heranreicht, so steht doch das Gesamtfazit von Gevaert's Lebensarbeit an Ansehen und Gewicht kaum hinter dem von Fétis zurück. Besonders auf den Gebieten der Musik des klassischen Altertums und dem des frühmittelalterlichen Kirchengesanges steht Gevaert's Name unter den Namen aller Forscher überhaupt in der vordersten Reihe. Seine *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité* (2 Bde., 1875—81) ist die glänzendste Darstellung dieser Materie, die wir besitzen. Wenn auch die philologische Kritik die gewagten Hypothesen Rudolf Westphal's, welche Gevaert seinem Werke einverleibte, mehr und mehr desavouieren muß, so bleibt doch von Gevaert's eigener Arbeit genug Positives bestehen, um seinem Namen dauernden Ruhm zu sichern.

Auch die Sensation, welche 1890 Gevaert's Anfechtung der »gregorianischen Tradition« hervorrief, (*Les origines du chant liturgique de l'église latine*) ist ja nach heftigem Kampfe der Meinungen gewichen, ohne daß es Gevaert gelungen wäre, die Entstehung des melismatisch reich verzierten Gesangs erst 100 oder mehr Jahre nach Gregor d. Gr. bestimmt zu erweisen; aber nichtsdestoweniger stehen Gevaert's bezügliche Arbeiten, besonders auch die *Mélopée antique dans le chant de l'église latine* (1895) als Glanzleistungen vergleichender Musikforschung in der ersten Reihe aller Arbeiten über den Kirchengesang. Auch in diesem Werke beeinträchtigt zwar das Hereinspielen der Westphal'schen Deutungen des antiken Tonsystems die dauernde direkte Verwendbarkeit der Ausführungen Gevaert's, aber das Ganze bleibt doch eine Leistung von sehr hohem positivem Werte. Noch lange wird die Methode der Untersuchung der Hymnen und Antiphonen, welche hier Gevaert erschlossen hat, vorbildlich und zu weiteren Arbeiten anregend bleiben.

Es ist hier nicht der Ort, ein lexikalisches Verzeichnis von Gevaert's Leistungen zu geben. Nur ganz kurz sei daran erinnert, daß seine große Instrumentationslehre (I. *Nouveau Traité des instruments*, 1887; II. *Cours complet d'orchestration*, 1890) das erste derartige Werk ist, welches Berlioz' Instrumentationslehre ernstlich in ihrer prominenten Stellung zurückzudrängen vermochte.

Die in ihrer Art wohl einzig dastehende Organisation des Brüsseler Konservatoriums mit seiner fortgesetzten Einführung in das Verständnis der Musikgeschichte durch Vorträge und historische Aufführungen geht zwar zum Teil noch auf Fétis zurück, ist aber durch Gevaert noch erheblich vervollständigt worden, der besonders auch der Pflege Bach'scher Musik einen breiten Raum gönnte.

Es wird nicht leicht sein, einen würdigen Nachfolger der beiden großen belgischen Musikhistoriker zu finden.

H. Riemann.

Musical Instruments in Indian Sculpture.

On 16th June last the writer of these notes read a paper before the members of the Musical Association on "The Evolution of the Flute", and mentioned therein the "Tree and Serpent Worship" volume of James Fergusson. The full title of this splendid work, truly a monument of wide knowledge and patient industry is: — "Tree and Serpent Worship — or Illustrations of Mythology and Art in India in the first and fourth centuries after Christ — from the Sculpture of the Buddhist Topes at Sanchi and Amrâvati — Prepared under the authority of the Secretary of State for India in Council, 1873". The hundred folio plates with which the work is furnished, — some lithographed from drawings by Col. Maisey and Lieut. Cole, Superintendent of the Indian Archaeological Survey, and others photographed specially for the book, — present a most interesting picture of the religion, life and manners in India, which obtained in that land during the first centuries of the Christian Era.

The monuments for the preservation of sacred relics called in the East Indies alternatively Stúpas (Sanscrit), Topes (Páli), or Dagobas (Singhalese), were Buddhist developments of the primitive funeral tumulus, — which Latin word is in fact identical in root with the Sanscrit stúpa. This "Tope" has

no connection with the common Indian word of similar spelling, which signifies a grove or clump of trees. The simplest Topes were single monuments, either made of brickwork or stonework or else rock-cut, and of all degrees of size from a few feet to several hundred feet in height. The more elaborate Topes were an aggregation of monuments, or of buildings designed for monastic purposes; and when these attained sufficient celebrity, they were surrounded with a railing and gateways of which the finest stone-carving in granite, marble, or other hard stone, formed a conspicuous feature.

The Sanchi topes are situated in the protected state of Bhopál in the Central Provinces, and exhibit a lithic art ascribed to the first century of our era. The principal tope there has a railing and gateways, the latter being 33 feet high and 20 feet wide. As to the form of these gateways, imagine a huge capital letter H, all the limbs magnified. But above the cross-piece joining the two pillars or uprights together, were further cross-beams, with ends terminating in rolls and projecting beyond the line of the upright pillars. Sometimes the cross-beams have short upright pillars between them, thus supporting the great weight of these huge lengths of stone, and giving them a storied appearance.

The great Amrávati tope lies in the Kistna District of the Madras Presidency, on the south bank of the Kistna river. Its remains consist chiefly of an outer and inner railing; the central building, or dagoba proper, having quite disappeared. Its stone-carvings are ascribed somewhat later than those of Sanchi, are of superior execution to those, and in extent and richness are probably without a parallel in the world.

Though the Indian monuments are now fenced in and well cared for by the Government, a considerable portion of these deeply interesting memorials of a long past age have been broken up for building purposes, even burnt to make lime! Some of the original sculptures and casts therefrom can be seen on the staircase leading from the Entrance Hall in the British Museum.

To the Indian these graphic pictures of the history of his religion, the birth, miracles and doings of Buddha, presented in a concrete pictorial form all that he held sacred. Happily for the information of later ages, those who designed these sculptures — like the ancient tomb-painters, — also supplied representations of mundane matters. They show us what happened at an evening party, we see warlike operations, we behold a victorious army returning from a conquest; dramatic scenes are quite common, suggesting entertainments for the amusement of the King and his court; and there are religious and other processions. In many of these cases music plays an important part. One may note the large number of women shewn on these monuments. They were certainly not secluded or veiled at that early period of Indian history. Women take part in almost every action, seeming quite as important as the male actors; in music they performed equally with the men.

The first plate in Fergusson's volume to which the attention of musicians may be directed is No. 15. This exhibits the front of the Eastern Gateway of Sanchi. Photograph 2 shews the lowest cross beam. The subject is the worship of the Tree. On the left side are ten men and two children bearing offerings. They are accompanied by four men bearing standards, and with them are twelve musicians playing on conch shells, transverse-held flutes, double flutes (short straight reed instruments), drums, and a large

tambourine struck with two sticks having hooks on their end. The drums are of the long narrow type still common in India, and played with the hands. Other of the figures may be singing, but this is uncertain. Fergusson declares that all the end figures are playing on conches. This is doubtful. It is far more likely that these are reed-blown instruments; they proceed straight from the mouth, and ordinary flutes (open tubes of the Này type) could not have been blown that way; moreover they resemble in appearance the well known Egyptian "Zummah", played with a reed inserted in the embouchure.

Here then is a band of flutes, reeds, instruments of percussion and cup-blown, taking part in a precession carved about the period of the birth of Christ. It shews something of music in a civilized land of that period; but as a matter of history, it may be pointed out that on the walls of the Egyptian tombs 1800 years before this time, are depicted groups of musicians playing several instruments in concert.

Plate 24 shows what is known as the Wassontara Játaka Nága at Sanchi. Fig. 2 is from the Western gateway. Here is an altar on which is placed a tree.

In front is shewn the Nága Rája, with the great five-hooded snake behind his head; he has with him four of his wives and some attendants. On the left of the altar are six female musicians playing the side-blown flute, one reed instrument, a six-string harp, one large drum and one small drum. In Fig. 3, which tells the story of King Wassontara, are seen two figures with short flutes held in the hands for the moment; one reed instrument, and two tambourine players.

Plate 27. Among the ornaments used in this photograph from the right-hand pillar of the Western Gateway are seen two drums braced with cross-snares, remarkably like the large regimental drum of to-day.

Plate 28, Fig. 1. shews a player on the double pipes, a drummer using his hands on his instrument, and another playing his drum with small sticks.

Plate 33. This is one of most important and extensive of the Sanchi series. It is supposed to represent the incarnation of Bnddha. Here are seen musicians marching in procession just in front of a chariot with two horses and at the side of an elephant; two play on side flutes, one on a reed-blown instrument, one has a conch shell, two are engaged with large tambourines with knobbed sticks, and one seems to be beating a gourd.

Plate 34 is from the left pillar of the Northern gateway. This also is processional. In Fig. I appear two side-flute players, two drummers and one tambourine player. Fig. II shews two conch players, two tambourine players using knobbed sticks, and one with clappers.

Plate 36 exhibits a curious picture of a wood wherein are various animals, and through which a river runs, with fish swimming. Prince Siddhártha is shooting with a bow, below is a side flute player, two players on large tambourines and one on a small instrument, all using sticks.

Plate 37 is a garden scene from the Northern Gateway. Fig. I shews us a lover playing a small curved harp and singing to a lady sitting on the ground by his side; her feet are in the cool water. In the opposite compartment a lady is seated on a gentleman's knee about to drink from a cup he offers her. It is difficult to believe that these scenes had anything to do with the Buddha mythology; perhaps they represented a holiday jaunt of the worshippers.

Plate 38, from the Southern Gateway, shews warlike operations. First we have a siege, supposed to have been undertaken to recover precious relics stolen from the Sanchi Tope. Then a triumphal returning procession. In this are two women playing side-flutes; one wears large ear-rings. There are also players on a reed instrument, a conch, two small drums and one tambourine. It is all a wonderfully graphic picture with elephants, horses, chariots, soldiers and spectators looking out of the windows. The musicians are naked, the other figures have costumes. The whole scene is superior in design and execution to that of a similar subject on Trajan's column at Rome. The date is about the same.

Plate 49 shews a considerable portion of the internal face of the outer enclosure. Most of the sculptures are enclosed in large rings; the ornamental discs here are remarkable for the richness and variety of design they exhibit; jewellers in search of patterns might glean much from them. Although the grouping is complicated and often confusing, there is nothing archaic about these second-century figures; men, women and animals are admirably proportioned; though all is of small scale; so finely are they executed, that one might almost take them for artistic ivory carvings. Dancing scenes are very common on these Amrávati slabs. Plate 49 shows a group of girls dancing to the beating of a drum.

In Plate 52, representing the external face of the outer enclosure pillar, some playful fancy is apparent. Three grotesque figures are interposed between two very beautiful discs; one is playing a large tambourine, holding the hooked sticks seen at Sanchi, another is beating a gourd.

Plate 60 portrays a Palace scene; Prince Siddhártha is sitting on a sofa-two ladies are playing draughts before him, and a graceful girl is dancing to the music played on a side-flute, a guitar and drum; the elaborate disc ornament below this scene is magnficent.

The lower ring on Plate 62 displays the most extensive example of concerted music of the whole series. It appears to be the scene of a home concert. Two men are seated on a couch, their wives in chairs by their side; there are a number of listeners in the back-ground. Eighteen women seem to be engaged in the performance; three are playing a triangular harp using a plectrum; there are flute players, and one is blowing an instrument of the trumpet order; some beat drums; some clap their hands to mark the time; others whose backs only are presented are engaged with instruments not easy to determine on this weather-worn sculpture. In the centre is a singer accompanying herself on a harp, her mouth is open and lips parted, the attitude is very striking. These musicians are distinctly of a different race to the Hindus; the type of face and mode of dressing the hair suggests Egyptians. Judging by the scale supplied, this disc must be about three feet diameter; the fine chisel work of these numerous small figures is indeed masterly.

Plate 65, Fig. 3 shews a Prince sitting on a couch with his wife, listening to a man playing a side-flute, accompanied by a performer on a curious curved harp. The fingers clasping the flute are exquisitely carved; two women seated on the ground close by may be singing, as their mouths are open.

Plate 72, Fig. I, presents a domestic scene. A flute player and harpist are performing.

Plate 73 shewing the discs on the rails of the outer enclosure, displays a dancing entertainment. There are flute, harp, guitar players, some drummers and time beaters; the free attitude of the dancing girls is astonishing; they kick out their legs and throw up their arms in a manner very different to the dance as we now find it in the East, where it is little more than graceful posturing.

Plate 74, from the internal face of the other enclosure frieze, deals with the annunciation and birth of Buddha. In the central compartment four girls are dancing to the music of a flute, a large guitar exhibits five pegs, and there are some small drums. The god is here depicted descending from heaven in the form of a white elephant.

To students of Sanscrit and Aryan music the pictorial information here conveyed of the flute, reed, string, cup-blown, and percussion instruments, with their grouping and concerted playing, is of deep interest. Like the far earlier wall pictures of Egypt, they shew typical instruments employed thousands of years ago. Putting on one side the development of these instruments since this remote period, it seems that the only later notable invention we can claim has been that of the bow; and this probably came from the East.

London. **T. Lea Southgate.**

Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus.

Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe, herausgegeben von Ernst Biernath. Berlin, A. Haack Verlagsbuchhandlung, 1907.

Wenn hier auf diese Schrift, deren großsprecherischer Titel einen jeden, der mit den Schwierigkeiten derartiger Forschungen einigermaßen vertraut ist, von vornherein stutzig machen muß, dennoch eingegangen wird, so geschieht dies nicht, weil ihr, wie gleich erklärt werden soll, irgend ein positiver wissenschaftlicher Wert beizumessen ist. Wir möchten uns lediglich dagegen verwahren, daß ein derart handgreiflich hergerichtetes Produkt einer bis zur Extravaganz gesteigerten Tendenz allen Ernstes als die langverheißene Offenbarung verkündigt wird, aus der Schlüsse gefolgert und Beweise wider Andersgläubige geschmiedet werden.

Was uns Biernath beschert, soll nichts geringeres sein, als ein exakter Nachweis der Existenz der (?) Gitarre in den grauesten Vorzeiten, sowie des »Weges, den sie in einem Zeitraum von mehreren tausend Jahren aus ihrer Heimat in Vorderasien bis zu uns nach der nördlichen Hälfte Europas hat zurücklegen müssen« (?), in zwölf Kapiteln, wie folgt: Gitarre, Laute und allgemeines, die Gitarre bei den Sumerern, Hethitern, Ägyptern, Phöniziern und kleinasiatischen Völkern, bei den Hebräern, Griechen, Römern, zur Zeit des ersten Christentums, in der nördlichen Hälfte Europas, seit Anfang des 13. Jahrhdts., und schließlich auch noch die Gitarre in Indien, China, Afrika und Amerika. Und dies alles schön in nuce serviert auf 143 Oktavseiten.

In der Vorrede gesteht uns der Verfasser, daß es ihm ermöglicht wurde, die Arbeit bereits in zwei Jahren zu vollenden und daß er, im Bestreben, sich so reiches Material als nur möglich zu verschaffen, aus alten und neuen Druckwerken gar vieles erst ins Deutsche übersetzen mußte. »In der Quellenliteratur«, bemerkt er, »suchte ich namentlich nach Abbildungen von alten Bildwerken, welche ich für ebenso wichtige Zeugnisse und Behelfe wie gelehrte alte Traktate halte«. Diese Wendung zitiert Biernath auf S. 90

fast gleichlautend, freilich nicht ganz originalgetreu, denn Ambros (Gesch. der Musik) I. Bd., S. 262, Anm. 2 sagt: »Ich halte die Abbildungen auf alten Gemälden, Bildwerken usw. für so wichtige Zeugnisse und Behelfe als irgend einen gelehrten alten Traktat, ja unter Umständen für noch wichtiger. Es versteht sich aber, daß der Forscher auch hier strenge Kritik üben muß«, fügt Ambros wohlweise bei, ein Satz, den sich gar zu hitzige Bilder- und Zeichendeuter gewiß ins Gedenkbuch schreiben sollten. Übrigens hat sich der Verfasser, der das Buch allen Kunst- und Musikfreunden, insbesondere seinen Schülern, zur Belehrung und Unterhaltung gewidmet wissen will, nicht bestimmt gefunden, zur Erhärtung und Kontrolle wenigstens der wichtigsten Behauptungen auch die Abbildungen beizugeben. Darüber soll uns wahrscheinlich die feierliche (oder indiskrete?) Eröffnung beruhigen, daß das Werk im Manuskript auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums von der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin geprüft wurde. —

Es ist hier nicht der Raum und auch nicht die Absicht, den ganzen Rattenkönig von Irrtümern, Entstellungen, Übertreibungen und Phantasmagorien aufzurollen. Ich beschränke mich darauf, ein wenig die Grundfesten des Gebäudes bloßzulegen, auf dem B. so ostentativ den Schild quellenmäßiger Darstellung ausgehängt hat. In dieser Beziehung nun wäre die Frage aufzuwerfen, ob erstens die zur gegenständlichen Beweisführung herangezogenen Quellen einwandfrei sind, und zweitens, in welcher Weise und inwieweit die Quellen selbst herangezogen wurden.

Zu Punkt 1 möchte ich darauf hinweisen, daß gegen Hilprecht und dessen Publikationen, die Hauptbasis des Kapitels II (die Gitarre bei den Sumerern), seitens der amerikanischen Gesellschaft für biblische Literatur einer Zeitungsnachricht zufolge (Abendblatt der Wiener »Zeit« vom 31. Dezember 1907 »Gefälschte Keilschriftdokumente?«) schwerwiegende Beschuldigungen erhoben wurden. Doch von diesem Falle ganz abgesehen, mangelt es allenthalben an objektiver Quellenkritik und sachlich klarer Abgrenzung der Materie. Ich bin z. B. begierig, wie lange noch trotz Morphy die *vihuela de mano* (Laute) für eine Gitarrre und Don Luis Milan's »*Maestro*« (1536) für eine Gitarrentabulatur erklärt werden wird (S. 125). Die ganz subjektive Ansicht Kiesewetter's über die Lautentabulatur (S. 134) und dann die Bemerkung, daß die letzten Lautenisten (und Mandoristen schreibt Kiesewetter übrigens noch ausdrücklich, was Biernath jedoch eliminiert und dafür den durchaus eigenmächtigen und widersinnigen Einschub »in der ersten (!) Hälfte des 18. Jahrhunderts« macht) de facto ihre Lauten bereits einfach besaitet haben (S. 128), sind doch nur mit gehöriger Vorsicht und Einschränkung aufzunehmen, usw.

Zu Punkt 2. Ein Hauptreservoir, aus dem Biernath schöpft, ist der Band I von Ambros' Musikgeschichte. Ein Vergleich des Kapitels IV (Ägypter, S. 23—36) mit jenen bei Ambros ergibt, daß, etwa zwei Dutzend Sätze ausgenommen, der übrige Text aus der Vorlage entlehnt und einzelnen Sätzen wie ganzen Partien nach mit einem förmlichen Raffinement permutiert, variiert und kombiniert wurde: das reinste Mosaik. Aber schließlich würde man diese obschon sehr eigenartige literarische Technik B.'s, der sich auf dem Titelblatt bescheidentlich, wie man aber nachträglich gewahr wird, recht vorsichtig und klug nur als »Herausgeber« bekennt, doch noch hinnehmen, da es stilistisch wenigstens nicht so leicht ist, viel besseres als Ambros zu

bieten, wäre daraus nur eine reelle Kompilation hervorgegangen. Man urteile aber selbst nach diesen Stichproben:

Ambros I S. 346.

Seit wir es vermögen, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir auch, daß die Tonkunst von ältester Zeit angefangen eine Ausbildung vom altertümlich Einfacheren zum Reichen und Glänzenden und überhaupt Wandlungen erfuhr, die mit der Geschichte des Pharaonenreiches selbst in einer Art von Zusammenhang stehen.

Biernath, S. 24.

Seit es möglich ist, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir, daß die Gitarre in Ägypten nicht indigen war. Über die Urzeit des Landes geben uns weder Monumente noch Urkunden Nachricht.

Ambros, S. 362.

Von hier aus (Assyrien und Mesopotamien) konnte die Lyra vielleicht als Siegesbeute nach Ägypten gelangen usw.

Biernath, S. 27.

In diesen Zeiten konnte die Gitarre auf verschiedene Weise nach Ägypten gelangen usw.

Ambros, S. 356.

Die Übersicht der Monumente des alten Reiches läßt den Reichtum jener altertümlichen Epoche an Musik vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Musikinstrumente bewundern.

Biernath, S. 29.

Die Übersicht der Monumente des neuen Reiches (18.—20. Dynastie, etwa 1600—1100) läßt den Reichtum an Musik bei den Ägyptern vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Gitarre bewundern.

Ambros, S. 379.

Die Erfahrung, daß die halbierte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte usw., konnte (und mußte sogar) auf dem Griffbrett der ägyptischen Nabla gemacht werden, auf der griechischen Lyra dagegen gar nicht.

Biernath, S. 31.

Die Erfahrung, daß die halbierte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte usw.. konnte und mußte sogar auf dem Griffbrett der Guitarre gemacht werden.

Ambros (Sokolowsky) S. 31.

.. Jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielt, die goldne Phorminx (folgen Pindar'sche Verse), diese berühmte griechische Phorminx, welche der größte griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, decouvriert sich als ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem von unseren modernen Instrumenten eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Sie hatte auch in Pindar's Musik nicht mehr als nur sieben Saiten, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden, denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.

Biernath, S. 62, 63.

Jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielte, die goldene Phorminx (folgen Verse), diese berühmte griechische Phorminx, auch Lyra und Kithára genannt, welche der größte griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, erweist sich heute als ein Saiteninstrument, in welchem man eher eine Gitarre als eine Lyra zu erblicken hat. (!) Zuletzt, auch noch zur Zeit des trojanischen Krieges (1194—1189 v. Chr.), hatten die Griechen nur das Instrument des Merkur, welches Homer chélys oder Phorminx oder Kítharis nennt. Dieses stand jedoch weit hinter der späteren Kithára zurück, es war ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem im günstigsten Falle von unseren modernen Instrumenten höchstens eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Und auch in Pindar's Musik hatte es nicht mehr als nur sieben Saiten, welche aus Schafdärmen bestanden, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden; denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.

Auch mit der gerühmten Genauigkeit der Quellenangabe ist es gar nicht weit her; die beobachtete Praxis erweist sich vielmehr oft recht absonderlich, so beispielsweise, wenn Biernath auf S. 33 und 34 aus Ambros S. 353 den Text samt den zugehörigen Fußnoten 3 und 4 reproduziert und die Fußnote 5 samt dem Zitat aus Rosellini in den Text hineinredigiert, ohne den guten Gewährsmann selbst, der eigentlich herhält, zu berufen. Nicht glimpflicher ergeht es Sokolowsky, obwohl die Anekdote von Kephesias, der einen Schüler mit den Worten zurechtwies: »Nicht in dem Großen liegt das Schöne, sondern in dem Schönen das Große« (Ambros I, S. 30), B. offenbar so gefiel, daß er sie nicht nur auf S. 62 vollinhaltlich eingerückt, sondern die Meisterworte sogar zum Motto seiner Schrift erkoren hat.

Ich möchte, indem ich schließe, nicht besonders fragen, ob derartige musikhistorische Köpenickiaden nicht eher geeignet sind, die gitarristische Propaganda zu diskreditieren, als ihrem Schmerzenskinde neue Freunde oder Anhänger zu werben?

Wien. **Adolf Koczirz.**

Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander.

Händel's Samson erzielte am 9. November in dem ersten Konzert des Leipziger Bachvereins einen großen, wohl ziemlich allgemein gefühlten Erfolg. Vor einigen Jahren hatte der gleiche Verein Händel's Saul — ebenfalls in Chrysander's Bearbeitung — aufgeführt, und der Eindruck ist in mir noch so lebendig, als ob es sich um ein Gestern handelte. Indessen nicht hierüber soll natürlich geredet werden, so sehr man hervorheben darf, daß es kaum eine Kunst gibt, die derart ins Leben führt und mit dem Leben verwachsen ist wie die Händel'sche besonders in den großen Oratorien. Was steckt nicht alles im Samson! Die Geschichte des Führers eines Volkes, der dieses durch seine, wenn auch menschlich zu begreifende Schuld in tiefste Schmach stürzt, ist so modern, daß sie sich in dieser oder jener Form jeden Tag ereignen kann und ereignet. Aber nun die Schilderung der Seelenqualen des Schuldigen, seine Größe im Unglück und sein erwachender gewaltiger Wille, sein Verbrechen wieder gut zu machen, das mutet allerdings weniger modern an. Man konnte in einer Leipziger Zeitung anläßlich der Aufführung des Werkes die ironische Bemerkung lesen, daß wohl das Fehlen von Größe im politischen und künstlerischen Leben unserer Zeit einen Grund abgebe, warum heute Händel eine so verhältnismäßig bescheidene Rolle spiele. Und das mag wahrer sein, als es auf den ersten Blick so erscheint. Indessen gibt die 150. Wiederkehr von Händel's Todestag wohl Gelegenheit, sich über des Meisters Stellung in der Gegenwart näher zu verbreiten.

Die Aufführung zeigte mir klar, daß die Wirkung der Werke Händel's in erster Linie von der Art der Aufführung abhängt. Wird ein Händel'sches Werk selbst in einer Chrysander'schen Bearbeitung nicht richtig angefaßt, so kann auch diese nicht eigentlich nützen. Wie kein anderer Meister ist Händel auf eine sinngemäße Aufführung angewiesen, da nur ganz solide Kenntnisse Händel'schen Wesens ihn aus Klavierauszügen — fast das einzige, was von Händel verbreitet ist, und wie sehen zu allem hin noch diese Auszüge aus — erkennen lassen. Man kann Bach in ganz anderem Maße zu Hause studieren, der Genuß ist etwa sogar größer als bei einer selbst guten Aufführung. Wer aber Händel noch nie wirklich gut aufgeführt gehört hat, kommt selten zu einer richtigen Würdigung. Die innere Begründung soll uns hier nicht beschäftigen. Gute Aufführungen Händel'scher Werke sind heute aber noch Seltenheiten, weil die wichtigsten Vorbedingungen fehlen. Unsere Konzertdirigenten besitzen in den seltensten Fällen den dramati-

schen Wurf, ebensowenig die meisten Konzertsänger, zudem haftet das Märchen vom Kirchenkomponisten Händel immer noch in den meisten Köpfen. Ein derart aufgeführter Händel übt auch auf mich eine fast unerträglich langweilige Wirkung aus, und man könnte die Leute bewundern, die still und ergeben ausharren; andererseits wird man wieder etwas milder gegen die Händelverächter gestimmt, die Händel nur aus solchen gang und gäben Aufführungen her kennen, von ihm also kaum die richtigen Begriffe gewinnen können.

Der Samson ist ein überreiches Oratorium, dabei in der Erfindung von einer Gleichmäßigkeit, wie sie nicht nur bei Händel, sondern überhaupt bei großen Werken selten ist. Betrachtet man das Werk nur rein musikalisch, so weiß man wirklich kaum, wo man die für eine Aufführung notwendigen Striche anbringen soll. Durch Chrysander haben wir ja glücklicherweise gelernt, daß der dramatische Maßstab entscheidend sein muß. Zunächst ist hier einmal festzustellen, daß die Chrysander'sche von den verbreiteten Bearbeitungen im wichtigsten Teil (Arien und Chöre) nicht sehr stark abweicht. Gegenüber der auf Mosel fußenden Ausgabe des Verlags Peters enthält die neue Bearbeitung an Neuheiten Michas Arie: »Abbild der Hinfälligkeit« (1. Akt), Delilas Taubenarie (2. Akt) und Manoahs Arie: »Wie willig trägt mein Vaterherz« (3. Akt); ferner ist auch die bekannte Trompetenarie: »Kommt all ihr Seraphine«, fast selbstverständlich in ihre Rechte gesetzt. Das ist aber an größeren Stücken alles, wobei natürlich gesagt werden muß, daß statt dieser Stücke andere wegfielen. Es sind dies die Chöre: »Dann sollt ihr sehen« (1. Akt) und: »Gesang und Tanz« (2. Akt), ferner die zweite Arie Haraphas: »Verwegener Tor« (3. Akt). Die Errungenschaften halten sich also in der Zahl mit den Verlusten die Wage, und zwar ist der Arienteil zugunsten des Choranteils vermehrt. Der Wert der neueingeführten Arien sei noch keiner besonderen Kritik unterzogen, entscheidend für das Verständnis des Werkes sind sie keinesfalls.

Fragen wir nun danach, wo der Hauptnachdruck des Werkes liegt, so kann darüber kein Zweifel bestehen, in der Person des Samson. Händel hat ihn mit sechs Arien bedacht, von denen fast alle Stücke ersten Ranges sind. Dabei kam es ihm darauf an, Samson nicht nur in verschiedenen Situationen und von verschiedenen Seiten zu zeigen, sondern die Gestalt auch zu entwickeln. Welch' eminent weiter Weg von der ersten Arie in *Cmoll*: »Schwermut, fürwahr, nicht allein«, die Samson in der allertiefsten seelischen Depression zeigt, bis zu der letzten in *Bdur*: »So wenn die Sonne dem Meer enttaucht«, wo Samson in völlig innerer Ruhe, mit einer gewissen überirdischen Verklärung vor uns steht! Ich getraue mir über die Entwicklung des Händel'schen Samson eine so überzeugende Arbeit liefern zu können, als ob es sich um eine der gelungensten Gestalten Wagner's handeln würde. Wenn irgendwo, zeigt sich Händel hier als Dramatiker größten Stiles. Die Handlung ist in einer Weise verinnerlicht, wie es nur bei einem echten dramatischen Werke der Fall sein kann. Und nun die neue Bearbeitung! Sie hat Samson zwei einzige Arien gelassen, die berühmte Augenlichtarie und die bereits genannte letzte. Von seiner Entwicklung des Samson also nichts. Aber selbst wenn das Prinzip der Entwicklung bei Händel, für das unsere Zeit noch nicht reif zu sein scheint, außer acht gelassen wird, gibt es noch ein rein dramaturgisches Moment zu berücksichtigen. Es ist doch wichtig, daß man Samson von verschiedenen Seiten kennen lernt, nämlich auch als kraftvollen Held, nicht nur als klagenden oder, wie in den beiden Duetten mit Dalila und Harapha, als aufgebrachten Menschen, und zwar aufgebracht über Menschen, die seiner nicht würdig sind. Für den Held Samson kommt besonders die kolossale Arie: »Mir kam von dem lebend'gen Gott« (2. Akt), als Samson dem Riesen Harapha gegenübersteht, in Betracht; von einzigartiger Bedeutung ist ferner die erste Heldenarie: »Warum liegt Judas Gott im Schlaf?« mit der gewaltigen Vision Samsons, auf die gerade auch Kretzschmar große Stücke hält. Im Sinne des Dramas ist ferner die allererste Arie: »Schwermut, fürwahr« sogar wichtiger als die Augenlichtarie. Denn Samson leidet noch stärker an seinem Verbrechen als an der Beraubung seines Augenlichts. Von all dem findet sich in der neuen Bearbeitung

nichts; was Samson's Arienteil betrifft, stimmt sie sogar mit keiner anderen als der berüchtigten von Mosel überein; die gleiche Zahl Arien und ferner die ganz gleichen. Und diese Bearbeitung ist wirklich von Friedrich Chrysander, diesem eminent scharfen Kopf? Man hat besonders auch daran zu denken, daß für die Herausschälung der Samsongestalt keine Schwierigkeiten vorliegen, da es sich um eine Tenorpartie handelt. Wäre durch die neue Bearbeitung diese Hauptgestalt des musikalischen Dramas herausgekommen, ein bedeutender Heldentenor könnte aus der Partie eine Glanzrolle machen. Jetzt wandert der arme, seines Augenlichts beraubte Samson von neuem in die Welt hinaus, und niemand kann ihn in seiner Größe erkennen.

Nächst Samson ist die wichtigste Gestalt sein Freund Micha. Durch die Arie: »O Abbild« (1. Akt) kommt sie weitaus mehr zu richtiger Geltung als dies bis dahin geschehen ist. Zu bedauern ist aber, daß Micha's sehr kurze Arie: »Der Heilge Israels« mit dem daran sich schließenden, noch kürzeren Chorsatz: »An Ruhm« (3. Akt) weggefallen ist (Arie und Chor dauern zwei Minuten). Arie und Chor sind überaus charakteristisch und, nebenbei gesagt, von einschlagender Wirkung. Der feurig-militärische Marschsatz mit dem Thema:



zeigt Micha nicht nur von einer anderen Seite, sondern hat auch eine tiefe Bedeutung. Micha ist es, der das Volk zu begeistern imstande ist, und zwar derart, daß dieses in seinen Gesang (die Verbindung von Arie und Chor gehört zu den packendsten Übergängen, die ich kenne) mit ungestümer Macht einfällt. Wir wissen nun, ohne daß es uns besonders gesagt wird, daß Micha nach Samsons Tod der Führer seines Volkes sein wird; er besitzt wenigstens die Qualitäten dazu. Davon wieder abgesehen, handelt es sich um eines der wirksamsten Stücke des Werkes, das von einem modernen Alt mindestens so gut gesungen werden kann, wie die getragenen Arien. Und nach dieser Arie hätte dann sofort der Gesang der Philister: »Gott Dagon« einzusetzen; welch' wirksamer Gegensatz! Und auf diesen hat Händel gerechnet.

Am meisten tritt die Gestalt der Dalila hervor. Sie hat nicht weniger als dreimal hintereinander zu singen (die Taubenarie, das Duett mit den Jungfrauen und das mit Samson). Das ist sicher an und für sich nicht zuviel, dramaturgisch gibt es aber eben viel Wichtigeres wie die wieder eingeführte Taubenarie. Meinem Spezialbedauern gebe ich Ausdruck, wenn psychologisch überaus interessante Stellen im Secco-Rezitativ wegfielen. Für das Verständnis Dalilas ist die sophistische Logik zu ihrer Verteidigung überaus bezeichnend; daß Samson einem derart listigen Weib zum Opfer fiel, begreift sich leicht. Daneben ist die Stelle (Dalila operiert damit, daß Frauen »ewig lüstern nach Geheimnis sind«, und daß Samson diese weibische Schwäche hätte kennen müssen) ein echter Milton; man vergleiche nur seine Eva im »verlorenen Paradies«. Derartige Stellen würzen meiner Ansicht nach jedes dramatisehe Werk; auf der Geschlechtspsychologie beruht aber wieder der ganze Samson in seinen Ursachen. Daß man, um bei dem gleichen Thema zu bleiben, den Chor: »Der Ratschluß Gottes gab dem Mann, daß ihm das Weib sei untertan« wegließ, begreift sich außer aus dramatischen, vielleicht auch aus Gründen der modernen Frauenemanzipation. An und für sich ist der Chor, an dem Händel mit ganz besonderer Liebe gearbeitet hat, köstlich und von einem ganz entzückenden Humor. Wie feierlich würdig ist die Einleitung gehalten, wie allerliebst wird nun aber die Schilderung eines Ehelebens, wo die Frau sich recht brav und fröhlich dem Willen des Mannes unterordnet, gegeben. Wie fein zufrieden dürfen da die Singstimmen Koloraturen (der ganze Chor ist eine einzige zufriedene Koloratur) auf jedem hervorstechenden Wort des Textes singen, wie lacht Händel, als er z. B. auf das Wort: »*usurpation*« ganz allein den Sopran mit der Turteltaubenkoloratur:

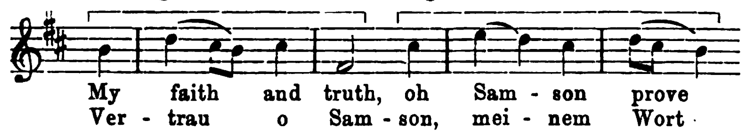


singen läßt. Diese Kunst ist überall so menschlich und so wahr wie das Leben selbst. Man muß die alte Kunst, und von dieser die Händel's noch ganz besonders, auch deshalb so lieben, weil das Menschliche in jeder Weise zu seinem Recht kommt. Wer würde heute wagen, in ein so ernstes Drama wie Samson derartige Schilderungen zu bringen. Ähnlich nimmt sich aber die Welt auch in Shakespeare's Dramen aus; nichts Menschliches ist ihnen fremd. Der heutigen Kunst mit ihren ausgesprochen ernsten oder heiteren Bühnenwerken haftet fast immer etwas Einseitiges an, etwa seit dem späteren Beethoven ist der beschaulich-heitere und gemütvoll humoristische Ton inmitten ernster Werke uns in der Musik beinahe abhanden gekommen. Man gehe z. B. Wagner von den festlichen Matrosenchören des Holländers bis zu dem Mannenchor in der Götterdämmerung durch, nämlich Stellen, die von dem Kern des Dramas gar nicht berührt werden, und man wird die Beobachtung machen können, daß im allgemeinen z. B. die Heiterkeit dem Grundcharakter der Werke angepaßt ist, es sich nicht um Heiterkeit an sich, wie sie das Leben selbst inmitten ernster Umgebung bietet, handelt. Die traurige Hirtenweise im Tristan dürfte bei Wagner eines der bezeichnendsten Beispiele für diese Bevorzugung der künstlerischen Einheit gegenüber der Natürlichkeit des Lebens bieten. Eine Gestalt wie die des Händel'schen Harapha im Samson ist in unserer Kunst beinahe undenkbar; sie schneit in das Werk mit einer Ungeniertheit hinein, wie wenn sich in einer ernsten Gesellschaft plötzlich etwas Humorvolles ereignet. So geht es aber gerade auch bei Shakespeare zu, dessen genialer Volkshumor oft in den ernsthaftesten Situationen hervorbricht. Doch gehört dies alles nicht hierher.

Samsons Vater, Manoah, hat in der Bearbeitung die Arie: »Wie willig trägt mein Vaterherz«, wiedererlangt. Sie wird unmittelbar vor der Katastrophe gesungen, hält diese also auf. Sobald das Gefühl auf diesen lyrischen Halt eingestellt ist, verfehlt das herrliche Stück seine Wirkung nicht; anfangs empfindet man ihn aber sehr. Über die Gestalt des Manaoh darf man sich überhaupt seine Gedanken machen. Dramatisch bedeutet sie am wenigsten von allen. Noch stärker als der Dichter drückt sich die Bearbeitung sichtlich verlegen um sie herum. So fehlt sie bei dieser im ganzen zweiten Akt ohne irgendwelchen besonderen Grund; dabei ist daran zu erinnern, daß Manoah gekommen ist, um seinen Sohn zu besuchen. Es ist also schon etwas eigentümlich, wenn er die längste Zeit durch Abwesenheit glänzt. Eine Händel'sche Baßpartie gibt allerdings niemand gern auf.

Was das System der Kürzung der Rezitative, Anbringung von Kadenzen anbelangt, stimmt die Bearbeitung mit den bereits bekannten so ziemlich überein. Vielleicht sind es hier aber etwas weniger und kürzere Kadenzen; die Angelegenheit hat im Verhältnis zu den inneren Fragen nicht so viel auf sich, und man legt ihr heute wohl zuviel Gewicht bei.

Die Übersetzung hat dies und jenes Gervinus' verbessert, läßt aber ganz verwunderliche Fehler stehen. Ein grober Verstoß findet sich z. B. in dem Duett (Arie) der Dalila und ihrer Begleiterinnen. Hier hat sich die ganz unmögliche, die musikalische Phrase völlig zerstörende Übersetzung zu:



von Mosel über Gervinus bis zu der neuesten Bearbeitung weitergeschleppt. Genau genommen, kann man etwas derartiges eigentlich gar nicht singen; dabei sehe man noch, welch scharfe Direktiven Händel im Orchesterteil gibt; die Zäsur erfolgt dort sogar durch eine Pause. Und wie leicht läßt sich hier abhelfen!

Wenn das Werk in der neuen Bearbeitung, die im Aufbau von der verbreiteten nicht stark abweicht, eine große Wirkung ausgeübt hat, so ist dies in erster Linie der ausgezeichneten, mit echtem dramatischen Wurf angelegten Aufführung unter der Leitung Prof. K. Straube's zu verdanken. Gerade nach dieser Seite war mir die Aufführung von unschätzbarem Wert; denn sie zeigte, wie schon gesagt, daß Händel's Oratorien in allererster Linie von dem Vortrag, in zweiter erst von der Bearbeitung abhängig sind. Ich getraue mir zu sagen, daß eine im Händelschen Geiste veranstaltete Aufführung dem Original angenähert werden kann, sofern es sich um ein textlich gut aufgebautes Oratorium handelt. Manche Kürzungen ergeben sich von selbst, die Seccorezitative wird man ebenso kürzen, wie man die von Mozart'schen Opern kürzt. Das Allerwichtigste, was uns nottut, sind echte Händeldirigenten und dramatische Sänger. Was ließe sich bei Händel erreichen, wenn mit den Sängern derart studiert würde, wie es bei Opern der Fall ist! Man führe ein Wagner'sches Werk, sei es auch im Konzertsaal, mit schnell zusammengerufenen Konzertsängern auf: es würde kaum gehen, Händel muß es aber hinnehmen. Über die Aufführung wäre manches Einzelne zu bemerken, doch fürchte ich schon jetzt, zu ausführlich geworden zu sein.

Der Klavierauszug der neuen Bearbeitung ist noch nicht erschienen; die Besprechung erfolgte auf Grund des Textbuches und der Aufführung, die einen genügenden Einblick gewähren, wenn man einmal das System dieser Bearbeitungen kennt. Aber gerade dies legt die Frage nahe, inwieweit diese Klavierauszüge nötig sind. Die in Frage stehende Bearbeitung enthält lange nicht zwei Drittel des Händel'schen Samson, es fehlen eine große Reihe wertvollster Stücke. So gelangt also ein weiterer Klavierauszug in den Handel und erschwert die Kenntnis des originalen Händel. Es ist ganz unglaublich, wie wenig vollständige Klavierauszüge man überhaupt verbreitet findet. Das Publikum ist ihnen, auf Gnade und Ungnade, glattweg ausgeliefert, selbst die Chrysander'schen enthalten nicht einmal den englischen Urtext. Wer von dem Publikum schafft sich aber neben der Bearbeitung auch das Original[1]) an, und das geradezu Skandalöse ist eben, daß von Händel fast nichts als Bearbeitungen bekannt sind. Das ist ungefähr das gleiche, wie wenn von Goethe's Götz oder Faust nur die immer wieder erscheinenden, berufenen und unberufenen Bearbeitungen im Umlaufe wären! Wer schafft sich aber diese an? Einzig Fachleute und einige besondere Interessenten. Bei Händel ist es aber in Deutschland von jeher umgekehrt gewesen, es ist kaum zuzusehen, wie mit diesem Manne umgegangen wird. Und jede neue gedruckte Bearbeitung versperrt dem Original den Weg, und nur dieses kann zuletzt doch allein den wahren Händel zeigen. Ich glaube nicht, daß die Klavierauszüge in Friedrich Chrysander's Sinn waren, wenigstens ist keiner bei seinen Lebzeiten erschienen. Der eine oder der andere war notwendig, um Chrysander's System im einzelnen kennen zu lernen, jetzt ist dies geschehen.

Möge man diese Ausführungen so aufnehmen, wie sie gemeint sind: einzig und allein im Interesse der Händel'schen Kunst!

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Extraits du Bulletin français de la SIM.

Souvenirs de Clara Schumann, par **Carmen Sylva.**

Chapitre extrait d'un livre de la reine de Roumanie, qui paraît en ce moment sous le titre de *Mein Penatenwinkel.*

Frescobaldi, par **André Pirro.**

A la fin du XVI[e] siècle, les musiciens d'Italie et de Flandre n'étaient point sans

1) Die nach der Ausgabe der Händelausgabe veranstalteten, vollständigen Klavierauszüge sind bekanntlich bei Rieter-Biedermann erschienen und viel zuwenig im Umlauf. Man denke einmal: Dieser Auszug enthält 277 Seiten, der bei Peters erschienene 115.

se connaître; ils se faisaient de mutuels emprunts et, bien que leur langue musicale ne fût point identiquement la même, elle abonde en traits communs aux deux Ecoles. Le *Lauro secce*, recueil de madrigaux publié à Ferrare, contient des pièces d'auteurs étrangers à l'Italie; Frescobaldi, qui séjourna à Malines, à Anvers et probablement à Bruxelles, a dû connaître les organistes Philipps, Cornet et Sweelinck. A leur tour, les français Roberday, Le Bègue, Gigault et Raison, ont dû parcourir les œuvres de Frescobaldi, bien que celles-ci aient été goûtées plus tardivement en France qu'ailleurs. M. P. ajoute à son article un madrigal d'Arcadelt, transcrit pour orgue par Frescobaldi.

La VIIe Symphonie de Gustave Mahler, par **William Ritter.**

Le samedi 19 Septembre 1908, en entendait à Prague, et pour la première fois, la VIIe Symphonie de Mahler, écrite depuis cinq ans déjà. La connaître est à présent un devoir pour ceux qui veulent se faire une opinion équitable sur la musique contemporaine en Allemagne et en Autriche, et même sur toute musique moderne.

Un mémoire sur la Trompette marine.

M. Léon Vallas nous présente un mémoire, écrit en 1742, par J. B. Prin, et envoyé alors à MM. les Académiciens du célébre Concert de Lyon: la trompette marine, son origine, comment elle a été apportée en France et appelée ainsi; sa construction et ses proportions; son accord; manière de la jouer, etc.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. Max Burkhard im Wintersem. 1908/09 an der Lessinghochschule Berlin: 1. Einführung in das Studium musikalischer Kunstwerke. 2. Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. I. Teil. An der Lessinghochschule Charlottenburg: 1. Oper und Musikdrama der Gegenwart. Am Eichelberg'schen Konservatorium: 1. Musikgeschichte von 1700 bis auf die Gegenwart. 2. Wagner's »Ring der Nibelungen«. Am Mozart-Konservatorium Berlin-Wilmersdorf: 1. Beethoven.

Dr. A. Weissmann am Lyceum des Westens (Januar bis März): Richard Wagner. (Der Künstler und Mensch. — Die Apotheose des Weibes in seiner Musik. — Wagner im Zusammenhang mit den musikalischen Zeitfragen.)

Leipzig. Prof. Dr. Arthur Seidel am Kgl. Konservatorium für Musik: 1. »Geschichte der romantischen Oper«; 2. »Goethe's Faust — nach Inhalt und Bedeutung«, »Faust«-Musiken; 3. »Don Quixote in Literatur und Tonkunst«. Dann freie (seminaristische) Übungen in Theorie und Praxis, mit Musikvorträgen, gemeinsamer Lektüre und Anfertigung selbständiger Arbeiten bzw. der kritischen Besprechung hierüber, so unter anderen: »Wesen und Unterschiede von Gluck und Wagner's Opernreform«, »Warum hat Wagner seinen ,Wieland der Schmied' nicht komponiert« usw.

Notizen.

Zur Erklärung des »*Concerto*«. In letzter Zeit beschäftigte man sich eifrig mit philologischer und musikwissenschaftlicher Erklärung des »Concerto«. Schering blieb in seiner »Geschichte des Instrumentalkonzerts« (Leipzig 1905) bei der alten Ansicht, daß nämlich »concerto« vom lat. »concertare« abstamme. Diese Ansicht fußt bekanntlich auf der Definition von M. Praetorius (»Syntagma«, 1619, S. 5): »Daher (auch) das Wort Concerti sich ansehen lest, als wann es von Lateinischen verbo Concertare, welches miteinander scharmützeln heist, seinen Ursprung habe«. Anderer Meinung ist Daffner in seiner »Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart« (Leipzig 1906, S. 1ff.): »Wie nämlich die Sprachwissenschaft festgestellt hat, kommt das Wort concerto nicht von concertare, sondern von conserere, sonach bedeutet das ursprüngliche Wort concerto, das also aus conserto entstanden ist, zunächst Zusammenspiel, Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten«. Er beruft sich auf

die 1607 in Siena herausgegebene Generalbaßabhandlung von Agostino Agazzari: »Del sonar sopra il basso con tutti l'istromenti e dell' uso loro nel conserto«. Es sei festgestellt, daß ebenso vor wie nach 1607 kein einziger »conserto« zu finden ist, Konzert wird immer und überall »concerto« genannt. Die Beschaffenheit der ältesten und älteren Konzerte und der im konzertierenden Stil komponierten Werke lehrt uns. daß es dabei ebenso vom »Miteinanderstreiten« wie »Zusammenspielen« bzw. »Zusammenklang« gesprochen werden darf. Die Frage scheint mir mehr zur Musikästhetik als zur Philologie zu gehören. Denn es bleibt ganz ausgeschlossen, daß außer Agazzari alle damaligen Komponisten irrtümlich ihre Konzerte mit »concerto« nicht aber mit »conserto« bezeichneten, und daß ihr Irrtum eine ästhetisch-stilistisch unrichtige Wirkung auf die Beschaffenheit ihrer Werke ausübte bzw. ausüben könnte Leider scheint es keine einzige musiktheoretische Quelle (außer Praetorius) aus dem 17. Jahrhundert zu geben, die sich damit befaßt. Erst 1757 erschien die erste ersprießlichere Definition des Konzerts, nämlich in der »Gründlichen Erklärung der Tonordnung« des bayrischen Theoretikers Josef Riepel (Frankfurt und Leipzig 1757, § III, S. 97), die folgendermaßen lautet: »Concert hat seinen Namen von concertare, welches sonst miteinander streiten heißt, auch sich miteinander verstehen, oder ein Ding miteinander abtreschen«. Das bedeutet also nichts anderes, als daß die Komponisten mit »concertare« ebenso das »Miteinanderstreiten« wie das »Zusammenspiel« verstanden. Man könnte mir einwenden, daß ich erst in die Mitte des 18. Jahrhunderts greife und keinen Beleg aus früherer Epoche liefere. Ich kann mich aber auf die stilistische Beschaffenheit der Konzerte aus dem 17. Jahrhundert berufen, die eben diese ästhetische Zweideutigkeit zeigen. Mir scheint es, daß Praetorius eine richtige, aber unvollständige bzw. ästhetisch einseitige Definition des »Concerto« gegeben habe. Ob das Wort »concertare« philologisch richtig oder unrichtig damals von den Komponisten verstanden wurde, das ist wohl unbedeutend. Es wäre also die Einseitigkeit der modernen Anschauungen der Musikhistoriker zu beseitigen und vor allem noch einmal die Genese von »conserto«-»conserere« zu prüfen. Adolf Chybinski.

Halle a. S. Im Volksbildungsverein veranstaltete Dr. H. Abert einen historischen Volksliederabend unter Mitwirkung des Konzertsängers Spörry und des studentischen *Collegium musicum*, in dem Lieder von Heinrich Albert (Festgruß von Opitz) bis Fr. Schubert (im ganzen von 16 Komponisten) zum Vortrag kamen, so daß die Entwicklung des neuen deutschen Liedes praktisch gezeigt wurde.

Carl Friedrich **Zelter**. Beiläufig sei daran erinnert, daß Zelter vor 150 Jahren, am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren wurde.

Leipzig. Ein Sonatenabend mit Werken italienischer und deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, veranstaltet von Fr. W. Porges (Violine) und Karl Hasse darf immerhin besonders vermerkt werden, da es sich um ein prinzipielles Programm mit alter Sonatenmusik handelte und die Vorträge wirkliche Kenner alter Musik (der spiritus rector war K. Hasse am Klavier) verriet. Man hatte auch für die Ausführung der B. c. einen Violoncellisten herangezogen, was den Werken in fast allen Fällen vortrefflich zu Gute kam. Das Programm darf vermerkt werden: Corelli, Sonate op. 4. Nr. VI., dall' Abaco, Sonate op. 1. Nr. 2, Händel, Sonate *A* dur, Buxtehude, Triosonate op. 1 Nr. IV, Bach, Sonate *f* moll.

London. *National Opera in England.* This (see X 80, Dec. 1908) was debated at Concert-Goers' Club. F. Gilbert Webb remarked: —

The fundamental reason why we have not a National Opera is because of the difference of temperament between ourselves and Continental nations. In more or less degree foreigners are less restrained in emphasis of speech and in gesture than English folk. In Italy, where opera had its birth, a statement of slight importance is emphasised in a manner which to an Englishman seems exaggerated, and the manners of the stage only reflect those in the street and the national modes and moods of the people. The very contrary however prevails with ourselves. The ideal Englishman is a man of perfect self-control, who prides himself on keeping cool in moments of greatest excitement. The declamation and arm-waving of the operatic stage are the very opposite of his ordinary behaviour. He

may be interested in and be taught to admire operatic art, but it is foreign to his habits, whereas the foreigner sees in it a reflection of himself. I believe this is the basis of the apathy which for the last fifty years has foiled every effort to found a national English opera. At the same time, the prospects of its establishment are certainly more promising now than previously, because there is a much more widespread appreciation and understanding of music; and it seems to me that if the same plan be pursued to popularise opera as that instituted for the cultivation of high-class orchestral music, success will ultimately be achieved. Ten years ago there was a very small section in London who would be attracted by performances of symphonies, but at the recent Promenade Concerts at Queen's Hall it was the programmes containing important symphonic works that drew together the largest audiences. This remarkable result has been accomplished by persistently performing the greatest compositions in the best possible manner, and it seems probable that if the best operas were given effectively and frequently they would cultivate as great a taste for this form of art; but it will do so from the musical, not the dramatic, side. The obviousness of operatic music is the antithesis of the introspection and intellectuality of the greatest works for the concert-room. The popularity of opera is desirable, because it would provide more engagements for our singers, cultivate dramatic perception and clearness of articulation, and open an important new field for our composers.

The Amrávati Tope sculptures. Both the Topes illustrated in our member T. L. Southgate's "Musical Instruments" article are ruins. Amrávati much the most dilipidated, but shows the finest art; an art incredible to those who have not personally examined it. The village is on south bank of Kistna river, and was once a chief centre of the very ancient Vengi kingdom, or South Telugu country. The Buddhist stúpa, first discovered by Rajah Vencatádri Naidu's servants in A. D. 1796, stands south of village. Buddhist carvings were found hidden under a large mound of earth called Dípáladinne, or mound of lanterns. The various subsequent excavations have laid bare a circular processional path, stone-flagged, with an inner and outer railing of carved marble. At the points of the compass were formerly four small chapels or perhaps entrances with pillars. In the centre must have been a dagoba, but of that there is now no trace. The pillars and slabs and cornices of the railings are covered with sculptures. These depict scenes in the life of Buddha, and various Buddhist emblems and symbols. Inscriptions in the Gupta or Páli character are frequent. The central dagoba was commenced first with an enclosing rail. Subsequently the great outer rail was begun, the place having acquired celebrity. The sculptures of the inner rail were taken in hand, after which decay set in, and nothing further was done. These are the inferences from internal evidence. The central discs of the pillars alone have contained from 6,000 to 7,000 figures. If are added to these the continuous frieze above, and the sculptures above and below the discs on the pillars, there probably were not less than from 120 to 140 figures for each inter-columniation, say 12,000 to 14,000 in all. The inner rail probably contains even a greater number of figures than this, and they are so small as to resemble ivory carving. These figures and the other ornaments show the same elaboration and finish as the "Sawmy" jewellery. Except the great frieze at Nakhon vat in Cambodia, there is not in any other part of the world a mass of sculpture equal in extent to what this must have been when complete. The subjects of sculptures are very various: — animals, bulls, elephants, &c., well depicted; feasts, concerts of instruments; scenes from the life of Buddha, &c. This tope is identified with the Averashilah sangharaumam of Hwen thsang, and with the temple of the Diamond sand mentioned in the Tooth relic traditions. Close by the tope is a Hindu temple and a Mahomedan mosque, for the construction of which many of the marbles from the tope were ruthlessly used.

"Deuteromelia" and other rarities. The Deuteromelia of Thomas Ranvenscroft (c. 1582— c. 1630) was a second instalment, in same year 1609, of the Rounds exhibited in his Pammelia (παμμελέα, "of all kinds of melodies"). The Round, mainly cultivated in England, is a canon in the unison or 8ve at entry-interval of the whole tune; therefore easy to make, and only by courtesy called a canon (which

at much closer entry-intervals). Originally connected with dancing, and a development of the dance-refrain or Kehrreim idea (cf. Hjalmar Thurén at IX, 209, 239, March and April 1908). For English Rounds generally, see the work by Powell Metcalfe and Rimbault. Our member C. F. Abdy Williams has just made concert, with round from Deuteromelia, madrigals by Lasso, Palestrina, Dowland, Bennet and Weelkes, an ode by himself "Passing of Victoria", etc.

Paris. M. Messager venait à peine de succéder au regretté Georges Marty, qu'on apprenait la nouvelle, prévue d'ailleurs, de la mort de Panl Taffanel, son arrière-prédécesseur. En quelques jours, la Société des Conservatoire voyait disparaître denx de ses chefs, dont le direction, pendant quinze ans, n'aura pas été sans influencer heureusement ses destinées.

Né à Bordeaux en 1844, Taffanel avait remporté le premier prix de flûte au Conservatoire de Paris, dès 1860; il travailla ensuite l'harmonie et la fugue, puis entra à l'Opéra comme soliste, en 1866; il y resta jusqu'en 1890, époque à laquelle il fut nommé chef d'orchestre au même théatre. C'est lui qui monta, jusqu'en 1906, tout le répertoire wagnérien, moins Lohengrin, qui fut dirigé par Lamoureux. Membre de la Société des Concerts depuis 1871, il en devint également chef d'orchestre, à la place de Garcin, en 1892; il y resta neuf ans, et fut remplacé par Georges Marty. Lors de l'Exposition universelle de 1900, Taffanel avait été chargé de la direction des concerts officiels. Il avait dû se retirer, vaincu par la maladie, ne laissant que des regrets parmi ses collaborateurs, parmi les nombreux élèves qu'il a formés dans sa classe du Conservatoire (il ne fut nommé professeur qu'en 1896!) et dans le public dilettante, conquis par sa direction sûre, intelligente qui, si elle était exempte des excentricités que tel ou tel kapellmeister nous a appris à rechercher, n'en était pas moins celle d'un artiste probe et convaincu.

J.-G. Prod'homme.

Rom. Die vor einigen Monaten gebildete »*Società Internazionale per la diffusione della Musica da Camera*« hat nun ihre ersten Konzerte gegeben. Der erste Abend unter der Leitung von Fr. Spiro war Bach gewidmet, der zweite Abend Mozart. Im Bachkonzert gelangten das Tripelkonzert für Flöte, Violine und Klavier, einige Sätze aus der *C*dur-Suite für Violoncello, das Adagio aus dem *g*moll-Violinkonzert und das *C*dur-Konzert für zwei Klaviere zum Vortrag. Das Streichorchester war aus einem doppelt besetzten Streichquartett (und Kontrabaß) gebildet, natürlich bei Mitwirkung des Klaviers. Die Aufnahme der den Italienern ganz unbekannten Werke war sehr warm. Im Laufe der nächsten Jahrzehnte dürfte Bach im Ausland wohl immer energischer das Ansehen der deutschen Musik vertreten.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bach-Jahrbuch. 4. Jahrgang 1907. Im Auftrage der Bachgesellschaft herausgegeb. von Arnold Schering. 8°, 200 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1908). *M* 3,—.

Nur in Kürze sei nachträglich dieses reichhaltige Jahrbuch angezeigt. Erwähnt seien besonders der sehr wertvolle Aufsatz von B. F. Richter: »Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bach's Zeit«, durch den man prächtig in die Verhältnisse hineinsieht, unter denen Bach arbeitete; bemerkt sei immerhin, daß bereits G. Wustmann über Leipziger Stadtpfeifer wichtige Mitteilungen gemacht hat. Zur Diskussion hat Landmann-Eisenach die Frage gestellt, ob »Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau« wirklich von Bach sind. Es handelt sich um 8 in ihrem musikalischen Werte recht ungleiche Lieder. Daß die wertvollen Lieder vom jungen Bach (1704) geschrieben sein können, wird kein Musiker, der die Liedproduktion des 17. Jahrhunderts kennt, bezweifeln wollen. Ein Lied wie Nr. 2: »Mein Jesus« und vor allem das letzte: »Ach was wollt ihr trüben Sinne« ist schön, mag es sein von wem es wolle. Mir gehts bei solchen unsicheren Stücken immer so, daß es mir im Grunde genommen ganz gleich ist, von wem sie eigentlich stammen; ihnen steht die Existenzberechtigung derart an

die Stirne geschrieben, daß man sich nach ihren Erzeugern eigentlich gar nicht zu kümmern braucht. Das ist zwar unwissenschaftlich gedacht, aber die Hauptsache bleibt sicher, daß die Lieder gut sind und Genie verraten. Unter Hunderten von Liedern muß man solche Stücke herausfinden können. Das letzte könnte von Adam Krieger sein, wie überhaupt die Lieder ganz gut etwa 40 und mehr Jahre vorher entstanden sein könnten. Besonders trifft dies für die minder guten Lieder, wie vor allem Nr. 5, Sabbatfeier, und Nr. 7, Abendlied, zu. Die bewegten Bässe dieser Art — in harmonischen Brechungen, ferner in Terzen- und Sextenparallelen mit der Melodie — trifft man vielfach bei Dilettantenliedern um 1650; auch die fortwährenden Kadenzen sind recht bezeichnend. Eine Modulation wie in Nr. 5 unten von *F*dur nach *G*moll bleibt schlecht, mag sie sein von wem sie wolle. Nebenbei bemerkt: die Veröffentlichung der Lieder hätte ein Musiker überwachen müssen, da eine Menge im ganzen leicht verbesserlicher Fehler stehen geblieben sind. Sehr wertvoll ist das »thematische Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach« von Max Schneider, das höchst verdienstlich — allerdings auch platzraubend — angelegt ist, indem sich aus den thematischen Anfängen sämtlicher Themen einigermaßen auf den Wert und Charakter der Werke schließen läßt. Die prächtige Sammlung von Wüllner »Mustersammlung«, 3 Bde. (nicht die Chorschule), mit etwa 400 Partiturseiten Vokalmusik aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, (darunter die schönsten Motetten der Oheime Bach's), scheint dem fleißigen Bearbeiter entgangen zu sein; sie ist viel wichtiger als die völlig vergriffene Sammlung von Naue. A. H.

Barmer Konservatorium der Musik. Festschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens. (63 S.) Ohne Verlagsangaben.

Die Festschrift enthält an erster Stelle einen sehr interessanten Aufsatz von Adolf Siewert (Direktor des Konservatoriums, der auch die öffentliche Musikbibliothek in Barmen ins Leben rief): Jacob Valentin von Zuccalmaglio und die »Musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid«, der als willkommener Beitrag zu der Geschichte und dem Wesen der Dilettantenkonzerte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu gelten hat. Im allgemeinen stimmen die Statuten mit solchen von *Collegia musica* aus dem 18. Jahrhundert überein; nicht allgemein dürfte sein, daß die einzelnen Mitglieder zur Kritik über die Leistungen der anderen direkt angehalten werden, ja daß der Vorstand schriftliche Urteile abgab. Die ganze Einrichtung, wie sie der bekannte Zuccalmaglio den Akademien gab, hat etwas sehr Ernstes; der erzieherische und moralische Einfluß der Musik wird überaus betont. Die Statuten sind im Auszug mitgeteilt, ebenso einzelne der vom Vorstand abgegebenen kritischen Urteile. Ein zweiter Aufsatz befaßt sich mit der Geschichte des Barmer Konservatoriums.

Beethoven-Briefe an Nicolaus Simrock, F. G. Wegeler und Ferd. Ries. Hrsg. v. L. Schmidt. Berlin, N. Simrock. ℳ 3,—

Brösel, Wilhelm, Die Darstellung des Evchen in den Meistersingern von Richard Wagner 1. im kgl. Opernhaus zu Berlin, 2. im kgl. Opernhaus zu Dresden, 3. im Großherz. Hoftheater zu Weimar, 4. im Stadttheater zu Leipzig mit Seitenblick auf Sachs und Beckmesser. 8°, 38 S. Delitzsch, Eigener Verlag, 1908.

Ergo, Em., Dans les propylées de l'instrumentation. 8°, XXVII. Anvers, La librairie Néerlandaise, 1908.

Festschrift zur E. Th. Amadeus Hoffmann-Feier. 100 Jahre Bamberger Theater. 26. Oktober 1808—1908. Herausgegeben von Karl Schmidt. 8°, 72 S. Bamberg, in Kom. v. W. E. Hepple, 1908. ℳ 1,50.

Fink, Frdr. Die elektrische Orgeltraktur. Ein freies Wort über moderne Orgelbaufragen an Orgelbaumeister, Organisten und Freunde des Orgelspiels. 8°, III, 108 S. Stuttgart, A. Auer. ℳ 1,80.

Kalischer, Alfr. Chr. Beethoven und seine Zeitgenossen. 1. Bd. Berlin, Schuster & Löffler. ℳ 5,—

Kapp, Jul., Richard Wagner und Franz Liszt. 8°, 204 S. Berlin, Schuster & Löffler 1908. ℳ 2,50.

Kirchengesangvereinstag, der 21. deutsche evangelische zu Berlin vom 5. bis 7. Oktober 1908. 8°, 46 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908. ℳ —60.

Kron, Louis. Das Wissenswerteste für den Violinunterricht. Halle, Hallescher Verlag für Literatur und Musik. ℳ —,90.

La Mara. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog v. Sachsen. Mit 2 Bildnissen. 8°. xv u. 217 S. Breitkopf & Härtel 1909.

Dieser Briefwechsel zwischen Fürst und Künstler liegt größtenteils auf dem Großh. Geheimen Haupt- und Staatsarchiv, Abteilung Hausarchiv, in Weimar, und war so gut wie unbekannt, bis La Mara die Erlaubnis erwirkte, ihn herauszugeben, was sie mit ihrem gewohnten Geschmack und feinem Takt, mit nur wenigen Auslassungen ausgeführt hat.

Hatten wir bisher 3 Bände Briefe von Liszt an verschiedene Zeitgenossen, dann 8 Bände Briefwechsel mit Wagner, mit der Fürstin, mit Gille, mit einer Freundin (Madame Street-Klindworth), so sehen wir jetzt, wie Liszt mit einer köstlichen Verbindung von Freimut und höfischer Gewandtheit durch 4 Jahrzehnte mit dem fürstlichen Freunde — denn so darf man ihn nennen — verkehrt. Carl Alexander schreibt, wie Liszt, stets Französisch, und zwar ein sehr geschliffenes, graziöses Französisch, denn er beherrschte fließend nicht weniger als 6 moderne Sprachen. Doch ist dies nur als Äußerlichkeit aufzufassen, denn Carl Alexander hat mit deutscher Zähigkeit und deutschem Idealismus bis zuletzt gestrebt, Weimar zu einem deutschen Kulturzentrum zu machen, wenn auch nicht alle Pläne zur Reife kamen, wie z. B. Liszt's Gedanke an Aufführung des Nibelungenringes in einem eigenen Wagner-Festspielhause für Weimar. Hätte der Großherzog diese künstlerische Kühnheit beherzt gewagt, so hätte er natürlich das »große Los« gezogen, aber wer wird ihn heute richten, daß er damals, vor einem halben Jahrhundert und 20 Jahre vor Bayreuth, das enorme Risiko für das kleine Weimar scheute? Und hat es das Schicksal nicht doch gut gemeint, insofern die Festspiele sich in Bayreuth doch individueller und künstlerisch-unabhängiger entwickeln konnten, als es vielleicht in Weimar möglich gewesen wäre?

Außer vielem Bekannten, das aber durch die auf beiden Seiten herrschende ritterliche Freimütigkeit neuen Reiz gewinnt, sei einiges Bemerkenswerte hervorgehoben:

Liszt träumte 1846 von Theatereroberungen und komponierte sogar an zwei italienischen Opern zu gleicher Zeit, von denen aber nur 2 Szenen des »Sardanapal« erhalten sind. Man weiß, mit welchem Takt später Liszt seine Grenzen erkannte. Wir sehen ferner, wie Liszt dem Großherzog bei allen seinen Plänen, wie Goethestiftung, Erneuerung des Palmenordens, Literarische Akademie, bei vielen Versuchen, hervorragende Menschen nach Weimar zu ziehen usw. stets den besten und uneigennützigsten Rat erteilt. Wichtig ist der Brief Nr. 51 vom 14. Februar 1859, weil er alle Forderungen präzisiert, deren Erfüllung ihn bestimmen könne, trotz der Barbierskandale noch in Weimar zu amtieren; es war, modern gesprochen, die Forderung nach den Funktionen eines selbständigen Operndirektors, die ja leider nicht bewilligt würde. Damit vergleiche man den Brief Nr. 71 vom 6. Februar 1860, in dem der Meister nochmals nahelegt, daß er in selbständiger Stellung, mit Hofrang und Befugnissen eines Musikintendanten (wie man heute sagen würde) sich noch zu zeitweisem Wirken in weimarischen Diensten bereit finden würde. Dieser Brief enthält implicite Liszt's ganze weimarische Leidensgeschichte, er geht so weit, dem Fürsten zu sagen, daß es eine blühende neudeutsche Lübecker Schule geben würde, keine weimarische, wenn er sich gerade einfallen ließe, sein Zentrum in Lübeck zu gründen. Diese beiden wichtigen Briefe gehören zu dem unverblümtesten, was je ein Künstler seinem Fürsten gesagt, aber Carl Alexander antwortete großmütig: »Le langage de la vérité et de la sincérité a toujours droit à la reconnaissance.« (Leider fehlen in diesem Austausch von Mitteilungen naturgemäß sehr wichtige Glieder: die langen mündlichen Verhandlungen der beiden, von denen oft die Rede ist).

Wenn Liszt sarkastisch war, konnte er sehr beißend werden, so wenn er von seiner »activité un peu trop énergique relativement à la température moyenne de la ville [Weimar]« spricht, oder wenn er mit feierlichem Ernste als seinen Nachfolger im Hofkapellmeisterposten .... Ferdinand Hiller vorschlägt! Man denke sich diesen rheinischen Oberpriester der Antiprogressisten als den Nachfolger eines Liszt in Weimar! Daß es auch in diesen Briefen von geistvollen bonmots sprudelt, läßt sich denken; ein Meisterstück ist des Historikers Guizot Antwort, als Fürst Metternich selbstbewußt erklärt hatte: »L'erreur n'a jamais approché mon esprit«: »J'ai été plus heureux que vous, mon Prince« sagte Guizot, »je me suis plus d'une fois aperçu que je me trompais!«

Kurz, dieser Briefwechsel ist ein intellektuelles und künstlerisches Vergnügen, zu lesen und ein unentbehrlicher Beitrag zum Verständnis der künstlerischen Geschichte Weimars im XIX. Jahrhundert. Aloys Obrist.

Launis, Armas, Lappische Juigos-Melodien. Gesammelt und herausgegeben. Gr. 8°, LXIV und 209 S. Helsingfors,

Druckerei der finischen Literaturgesellschaft, 1908.

de la Laurencie, Lionel. Rameau, Paris, Henri Laurens, s. d. (1908). Collection des Musiciens célèbres, in-8°, 128 pages

On ne dira plus désormais que nous sommes ingrats envers Rameau. Après la fine et attachante étude de M. Louis Laloy voici un petit livre que l'on aurait grand tort de considérer, malgré ses apparences modestes, comme un ouvrage de pure vulgarisation. Par un véritable tour de force, M. de la Laurencie a su condenser dans ces quelques pages toute la matière d'un gros volume; on se demande comment il a pu faire tenir tant de choses en si peu de mots. Dans une première partie, M. de la Laurencie a résumé en cinquante pages l'essentiel de ce que l'on connaît sur la bibliographie de Rameau. Dans les soixante pages qu'il a consacrées à l'œuvre, il a très heureusement caractérisé le style de notre grand musicien et les influences qui ont contribué à le former. L'influence italienne a été particulièrement bien mise en lumière. (J'ai été étonné seulement de voir, à la page 6, le nom de Carissimi à côté de ceux de Bassani et de Bononcini. Ce rapprochement, qui doit avoir ses raisons, pourrait induire en erreur un lecteur peu averti.) En somme, ce petit livre est tout simplement excellent et on le lit avec grand intérêt, même après le livre de M. Laloy. Paul-Marie Masson.

Litzmann, Berthold, Clara Schumann. Dritter Band. Clara Schumann und ihre Freunde. Gr. 8⁰, VIII und 642 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 10,—.

Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. 26. Heft Nov. 1908. Berlin, Mittler & Sohn, 1908.

Enthält einen Bericht über die neuen Autographen-Erwerbungen der kgl. Bibliothek Berlin, ein »bisher ungedrucktes Bläser-Adagio aus Mozart's Meisterzeit« (als Musikbeilage im Heft enthalten, ergänzt und herausggb. von E. Lewicki), das Verzeichnis der Opernhandschriften Mozart's in Berliner Besitz. Kleinere Mitteilungen.

Perreau, Xavier, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. Gr. 8⁰, 187 S. Paris, Fischbacher 1908.

Schmidt, Leop. Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. Berlin, J. Bard. ℳ 4.—

Schnerich, Alfred, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis. Wien-Leipzig, C. W. Stern's Verlag. 1909. 178 S.

Ist die bis zur Gegenwart durchgeführte Neubearbeitung einiger Zeitschriftenartikel aus dem Jahre 1892 über »den Messentypus von Haydn bis Schubert«, an die sich seinerzeit eine lebhafte Polemik geknüpft hat. Für Sch. ist die Wertschätzung der »bodenständigen« Instrumentalmessen des Aufklärungszeitalters (Haydn, Mozart u. a.) nach wie vor mehr Sache des Patriotismus als der auf ernste Grundsätze gerichteten Kritik. Die Erweiterung der Abhandlung um die Meßliteratur seit Schubert verrät Fleiß und zeugt von liebevoller Beschäftigung mit dem Gegenstande. Dennoch haben Stil und Ausdrucksweise den Zeitungscharakter nicht überwunden. P. W.

Schrader, B., Berlioz. In Universal-Bibliothek. 16⁰, 117 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. 1908. ℳ —,20.

Schwerin, Josephine Gräfin. Erinnerungen an Alfred Reisenauer. 8⁰, 63 S. mit Bildnis. Königsberg, Gräfe & Unzer 1809. ℳ 1,40.

Starke, Hermann. »Physikalische Musiklehre.« 8⁰. 232 Seiten. Leipzig, Quelle & Meyer. ℳ 3,80.

Klar und übersichtlich bringt Verf. die akustischen Grundgesetze, die unserer Musik zugrunde liegen. Damit ist aber der Wert dieses Buches erschöpft. Die angezeigte »Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang« erhebt sich nicht über die gleiche mangelhafte Behandlung unserer Musikpraxis in ihrer Anschauung als angewandte Akustik in so vielen anderen physikalischen Musiklehren. Wie bilden bzw. messen wir denn die Töne? etwa wie Verf. uns schildert? Entspricht die freie Intonation der Tonübereinstimmung mit ganzen Zahlen oder der temp. Stimmung? Hier herrscht der alte, stets irritierende Fehler, daß der Lernende in dem falschen Glauben der Übereinstimmung der praktischen Töne mit den physikalischen Tönen befangen bleibt. Verf. spricht wohl von den Chladnischen Klangfiguren, aber Schlüsse auf die gleiche schwingende Tätigkeit der Resonanzböden unserer täglichen Instrumente bleiben aus. Warum scheuen denn die Musiker eine eingehende Beschäftigung mit der Akustik? weil das belebende Element der praktischen Übertragung fehlt! Ich halte es z. B. für viel wichtiger und praktischer, die Geräusche zur Erforschung des komplizierten Klavierklanges einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, als einen langwierigen Beweis der Phasendifferenz zweier Schwin-

gungen mit Hilfe der Lissajous'schen Figuren und algebraischen Formeln herbeizuführen. Daneben figurieren sorgfältige Aufzeichnungen der Vorzeichen der Tonarten, wie sie kleine Musikschüler lernen. Wir hören aber nicht, warum die gleichnamigen Töne verschiedener Tonleiter in der Tonhöhe voneinander abweichen. So könnte man noch eine Reihe derartiger Vergleiche heranziehen, die nicht der Empfehlung des Buches dienen können.

Ludwig Riemann.

Thomas-San-Galli, Wolfg. A. Musik und Kultur. Betrachtungen und Gespräche für Laien, Musikfreunde und Künstler. Mit einem Geleitwort und dem Bilde des Verf. In Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. Kl. 8⁰, VIII, 137 S. Halle, O. Hendel (1908). ℳ —,50.

Richard Wagner-Jahrbuch. Band III (1908). Herausgeg. von Ludwig Frankenstein. Gr. 8⁰, V und 499 S. Berlin, H. Patel, 1908. ℳ 9,—.

Weinmann, Karl. Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. In Sammlung Kirchenmusik. Kl. 8⁰, 135 S. mit 3 Tafeln und 1 Faksimile Notenbeilage. Regensburg, F. Pustet 1909. ℳ 1.—

Besprechung von Musikalien.

Internationale Musikgesellschaft. J. Schobert: Andante a. d. Klaviersonate op. 17, Nr. 2 und W. A. Mozart: Andante a. d. Klavierkonzert Nr. 2 (K. V. 39) in Gegenüberstellung. Beilage zu dem Novemberheft der Zeitschrift. ℳ 1,—.

Auf die Beilage sei hier nochmals aufmerksam gemacht. Die direkte Gegenüberstellung setzt bei Mozart im 19. Takt ein, und entspricht bei Schobert dem 4. Takt. Interessant ist der Vergleich besonders auch wegen der von Mozart gegebenen Phrasierung und Dynamik. Harmonisch sind am bezeichnendsten die Schlüsse; während Schobert sich die Unterdominante der zweiten Stufe (z. B. zweitletzter Takt des ersten Teils) entgehen läßt, bringt sie der harmonisch bereits viel feiner und richtiger fühlende Knabe Mozart ganz regelmäßig, im Gegensatz zu Schobert. — Die schöne Ausstattung der Beilage sei noch gebührend hervorgehoben.

Scarlatti, Alessandro. Harpsichord and Organ Music. Edited by J. S. Shedlock. Part. 1. London, Bach & Co. pr. 5 s.

Alessandro Scarlatti ist in der Klaviermusik noch eine unbekannte Größe (vgl. Seiffert, Klaviermusik S. 281) und wird erst hier mit zweifellos echten Kompositionen vorgestellt. In italienischen Bibliotheken sind eine größere Anzahl Werke (Tokkaten und Fugen) erhalten, die in dieser Ausgabe nach der besten Handschrift geboten werden sollen. Das erste Heft bringt drei Tokkaten, von denen jede — die bedeutendste ist die zweite — verschieden angelegt ist. Doch kann darüber erst berichtet werden, wenn die Herausgabe weiter gediehen ist. Diese, von Shedlock besorgt, hält sich an das Manuskript, kann sich aber doch nicht versagen, einige Vortragszeichen hinzuzutun, von denen leider nicht alle als Zutaten bemerkbar gemacht sind; die *dim.* und *cresc.* usw. rühren sicherlich nicht von Scarlatti her. Die Handschrift, nach der die Ausgabe veranstaltet wird, trägt den interessanten Titel: *Toccate per Cembalo. Per bene principiare a Sonare et a nobile portamento delle Mani, si averte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli Segni che li uengono accenati degli Mani.* Die erste Toccata hat nämlich originelle Zeichen für den Fingersatz; der Daumen wird recht ausgiebig benutzt.

Strauß, Richard. Don Juan. Macbeth. Tod und Verklärung. Till Eulenspiegel's lustige Streiche. »Also sprach Zarathustra.« Don Quixote. In: Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgaben. Leipzig, Ernst Eulenburg à ℳ 4.—.

Es wird auch an dieser Stelle interessieren, daß die meisten Tonschöpfungen von Strauß in den bekannten Eulenburg'schen Ausgaben erschienen sind und nun bequem studiert werden können. Daß sich das Unternehmen der bequemen und billigen Herausgabe von Partituren in den letzten Jahren besonders auch Orchester- und großen Chorwerken zugewendet hat, ist für das Musikleben von ganz bedeutender Wichtigkeit. Es liegt bereits eine ansehnliche Zahl klassischer Werke vor, von denen früher verschwindend wenig Partituren in die breitere Öffentlichkeit gelangten. Erfreulich wäre es, wenn allmählich auch die wichtigsten deutschen Meisteropern an die Reihe kämen, deren Anschaffung den meisten fast unmöglich ist. Man zahlt für eine Mozartsche Oper 15 ℳ, während man z. B. die Schöpfung in diesen Ausgaben für 5 ℳ erhält.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28.

Neue Zeitschriften.

Ap Ateneum polskie, Lemberg, 29-listopada-Gasse, 39. **Mm** Młoda muzyka, Warschau, Wspólna-Gasse 49 **Ppl** Przegląd polski, Krakau, Ringplatz. **Ppw** Przegląd powszechny, Krakau, Kopernikus-Gasse 26. **Sf** Sfinks, Warschau, Hortensja-Gasse 4.

Anonym. »Musikalische Strafpredigten« (von Max Steinitzer). Ein Buch, das man gelesen haben muß, NMZ 30, 5 f. — Milton and music. A tercentenary tribute, MT 50, 790. — Sir Edward Elgar's Symphony, ibid. — Marie Lipsius (La Mara), Daheim, Leipzig, 45, 7. — Two funeral services, ChM 4, 1. — Was bringt die neue preußische Besoldungsordnung den Gesanglehrern an höheren Schulen? MSS 3, 9. — Franz Liszt's letzte Tage, DMDZ 10, 49. — Rossini, DMDZ 10, 50. — Richard Wagner an seine Künstler, DMDZ 10, 50. — Moody Manners English Opera Company, ZIMG 10, 3.

Allix, G. Georges Bizet, SIM 4, 12.

Andro, L. Hans Pfitzner, AMZ 35, 49.

Arend, Max. Gluck's »De profundis«. Eine Analyse und ein Protest, BfHK 13, 3.

Auer, Max. »Franz Liszt«-Erinnerungen von August Göllerich (Bespr.), NMZ 30, 5.

Baralli, R. »Gregorian Rhythm« — A review, ChM 4, 1.

Bas, Giulio. Tonischer Akzent und Rhythmus in der Solesmenser Choraltheorie, KM 9, 10.

Becker, Eduard. Der 21. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Berlin, CEK 22, 11/12.

Bekker, Paul. Leben und Schriften des Kammermusikers Moritz Hanemann, AMZ 35, 47 f.

— Berliner General-Musikdirektoren, Daheim, Leipzig 45, 7.

Bergström, Anna. Der Gesangunterricht in den schwedischen Volksschulen, Sti 3, 3.

Bertini, P. Opere antiche e critica moderna, NM 13, 155.

Beutter, A. Zur Reform der Notenschrift, MSfG 12, 12.

Bewerunge, Henry. Music at Mass and at Benediction, ChM 4, 1.

Bohn. Zur Einführung des vatikanischen Graduale, GBl 33, 11.

Bouyer, R. L'histoire de la musique et l'avènement tardif de l'érudition musicale, M 74, 48.

— De l'interprétation nouvelle des vieux maîtres, M 74, 49.

Bouyer, R. La vogue de Bach depuis la découverte de sa puissance expressive, M 74, 51.

Bratter, C. A. »Arif.« Ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne, S 66, 49.

Brieger-Wasservogel, Lothar. Antonio Salieri. Eine musikhistorische Studie, AMZ 35, 48.

Brower, Harriette. A lesson with Dr. Hans von Bülow, Et 26, 12.

Burgess, H. Thacker. The true theory of dualism in music, MO 32, 375.

Buß, Georg. Maurermeister und Musiker. Zur 150. Wiederkehr von Zelter's Geburtstag (11. Dez.), AMZ 35, 51/52.

C., A. J. Haydn (d'après le livre récent de Michel Brenet), RM 8, 23.

Calvocoressi, M.-D. Le mariage de Moussorgski, SIM 4, 12.

Camiolo, Dott. A. Estetica musicale. Sulla classificazione della consonanze, NM 13, 155.

Capellen, Georg. Die leitenden Prinzipien meiner »Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre«, MRu 1, 19.

Challier, Ernst sen. Wem gehört der Konzertsaal? Eine statistische Skizze, Mk 8, 5.

Chamberlain, H. St. Lohengrin in Bayreuth, BB 31, 10/12.

Chaminade, Cécile. How to play my best known pieces, Et 26, 12.

Chop, Max. Orientalische Plattenmusik, MRu 1, 17 f.

— Hans von Bülow's Briefe, NMZ 30, 5.

Cumberland, G. The work of Sir Edward Elgar, MO 32, 375.

Curzon, Henri de. »Sanga«, de M. de Lara à l'Opéra-Comique de Paris, GM 54, 50.

Daffner, Hugo. Eine Aphorismensammlung von Johannes Brahms, Königsberger Allgem. Zeitung, 1908 Nr. 567.

D'Angeli, A. Lettere inedite di Giuseppe e Gioacchino Rossini, CM 12, 11 f.

Daubresse, M. Les Frontières de la »Laideur« musicale, GM 54, 49.

Dietz, Ph. Der Urverfasser des Liedes: »Aus einem tief vor dir gebeugten Herzen« und dessen Veränderer, Si 33, 12.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Dotted Crotchet (Edwards). Eton College, MT 50, 790.
Dubitzky, Franz. Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten, SH 48, 48 f.
Dunavon, Mary E. Church music in London, ChM 4, 1.
— e — Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg, MSS 3, 9.
Engelhart, Karl. Das 50jährige Jubelfest des Wiener Singverein, SH 48, 49.
Elson, Louis L. A musical comedy of errors, Et 26, 12.
Erven Dorens, C. v. Een hervorming der Muziek-Teorie, Cae 65, 12.
Felix, P. Sängerinnen in ihren typischen Rollen, Die Woche, Berlin, 9, 46.
Gauer, Oskar. The place of culture in musical art, MO 32, 375.
Greilsamer, L. L'hygien du violon, SIM 4, 12.
Gutzmann, Herm. Zur Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule, MSS 3, 9 f.
Hähn, Rich. Das staatliche Examen für Bühnenkünstler, AMZ 35, 47.
— Zum 60. Geburtstag Frau Lilli Lehmann's, AMZ 35, 48.
Hany, Damigella. Nel Campo dell' Arte, CM 12, 11.
Hautston, Jean. Une notation nouvelle, SIM 4, 12.
Jansen, F. Gustav. Briefwechsel zwischen Robert Franz und Robert Schumann, Mk 8, 5 f.
K., O. Misé Brun. Lyrisches Drama in vier Akten von Pierre Maurice. (Bespr. der Urauff. am Stuttgarter Hoftheater, 15. Nov.), NMZ 30, 5.
— Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Aus persönlichen Äußerungen eines Zeitgenossen, DMMZ 30, 47.
Kahle, A. W. J. Zelter als Begründer der Liedertafel. (Zum 150jährigen Geburtstag am 11. Dez. 1908), MRu 1, 18.
Kalbeck, Max. Brahms, Levi und Stockhausen (Aus der Brahms-Biographie von Kalbeck), Berliner Tageblatt 16. Nov. 1908.
— Brahms und Bülow. (Aus Max Kalbeck's Brahms-Biographie), Si 66, 47.
Karsten, Paula. Musikinstrumente fremder Völker. (Wandernde Musikanten in Nordafrika — Orchester der Togoneger), MRu 1, 19.
Keller, Otto. Erinnerungen an Carl Friedrich Zelter, DMMZ 30, 49.
Kohut, Adolph. Rahel Varnhagen von Ense in ihrem Verhältnis zur Musik, RMZ 9, 47 f.
König, Arno. Zur Jahrhundertfeier eines bekannten Musikers (Friedr. Kühmstedt), SH 48, 47.
Kroeger, E. R. Teaching the scales and arpeggios, Et 26, 12.
Kruse, Georg Rich. Otto Nicolai's verschollene Weihnachts-Ouvertüre, AMZ 35, 51/52.
Landowska, Wanda. How Chopin played. Interesting side lights upon Chopin and his methods of Interpretation, Et 26, 12.
Lambinet, R. et Th. **Mangot.** La barre de mesure, MM 20, 22.
de la Laurencie, Lionel. Les Forqueray, SIM 4, 12.
Liebscher, Arthur. Die Variationenform als Ausdrucksmittel bei Max Reger, Mk 8, 6.
L'imparziale. Giudizi e rivelazioni di Leoncavallo, Mugnone ed Illica, NM 13, 155.
Louis, Rud. Rhythmus und Gymnastik, DMDZ 10, 49.
M. Beethoven-Literatur, NMZ 30, 5.
M., W. Über den Inhalt der Musik (Bespr. von M. Strauß: Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik), SMZ 48, 34.
Maecklenburg, Albert. Schopenhauer und seine Stellung zur Musik, Mk 8, 5.
Mangeot, A. et G. **Bender.** La réforme de l'enseignement musical, MM 20, 22.
Mason, Daniel Gregory. The orchestral instruments, and what they do, NMR 8, 85.
Mauelshagen. Professor Hermann Ritter. Autor des Goldenen Buches der Lebensweisheit, Erneuerer der viola alta und des Streichquartetts, RMZ 9, 47.
Mayrhofer, Rob. Eine Frage an das Gehör, Mk 8, 5.
Mojsisovics, Rod. v. Erich Wolf Degner †, AMZ 35, 48.
Moutadon, M. Pelleas et Mélisande à Munich, SIM 4, 12.
Müller-Hartmann, Rob. Georg Schumann's »Ruth«. (Bespr. der Urauff. durch die Singakademie in Hamburg), AMZ 35, 50.
Mund, Herm. Die Orgel in der St. Nikolaikirche zu Jüterbog, ZfI 29, 7.
Nef, Karl. Alte Meister des Klaviers. III. Johann Jakob Froberger, † 1667, Mk 8, 6.
— Die Verzierungskunst der Alten (Aus: Hugo Goldschmidt »Die Lehre von der vokalen Ornamentik«), SMZ 48, 32.
Neustätter. Rhythmus und Gymnastik, DMDZ 10, 49.
Niecks, Frederick. The interpretation of the classics by virtuosi, MMR 38, 456.
Niemann, W. Rudolph Niemann (geb. 4. Dez. 1838, gest. 14. Mai 1898), Daheim, Leipzig, 1908 Nr. 11.
— Aus alten Mappen. Unveröffentlichte Künstler-Briefe an Rud. Niemann, KL 31, 23 /24.

Petrucci, G. Venise et l'âme de Wagner, GM 54, 47f.
Pollack, Walter. Gedanken über »Tristan und Isolde«, BB 31, 10/12.
Pougin, A. Deux lettres inédites de Rameau, M 74, 47.
Prill. Das Graduale »Universi« in der Medicäa und in der Editio Vaticana, GBl 33, 11.
Prout, Ebenezer. »In the forecourts of instrumentation«. (Dans les Propylées de l'Instrumentation.« Par Em. Ergo), MMR 38, 456.
Prümers, Adolf. Idealismus SH 48, 47.
Quittard, H. L'oratorio et les origines de l'opéra italien, RM 8, 23.
Riemann, Hugo. Die Erschließung des Melodienschatzes der Troubadoure und Trouvères, Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender 1909.
Riesemann, Oscar v. Sergei Iwanowitsch Tanejew, S 66, 50.
Rietsch, Heinr. (Kaiser-)Volksliederbuch für Männerchor (Bespr.), Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 50. Band, Berlin 1908.
— Deutsche Tonkunst Böhmen 1848 bis 1908, Deutsche Arbeit, Prag, 8, 3.
Rischbieter, W. Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers, MRu 1, 18.
Ritter, Herm. Das Urbild von Richard Wagner's »Tannhäuser« (Das lyedt von dem Dannheuser«, gedruckt bei Jobst Gutknecht zu Nürnberg 1515), NMZ 30, 6.
Rolland, R. Paul Dupin, SIM 4, 12.
Roujon, Henry. G. Verdi (1813—1901), RM 8, 23; SIM 4, 12.
Rudder, May de. La musicalité de Byron, GM 54, 50.
S., J. S. John Milton, MMR 38, 456.
Sauer, Emil. The training of a concert pianist, Et 26, 12f.
Schanze, Ludw. Die bayerischen Gymnasialmusiklehrer im alten und im neuen Gehaltsregulativ, MSS 3, 9.
Schering, Arnold. Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz (Weihnachtsoratorium), ZIMG 10, 3.
Schlang, Wilh. Ein Altmeister des deutschen Männergesangs. (Zum Gedächtnis Karl Friedr. Zelter's), SH 48, 50.
Schlegel, Artur. Zur Dirigentenwahl, SH 48, 51/52.
Schlösser, Rud. Kleine Beiträge zu den »Meistersingern«, BB 31, 10/12.
Schmid, A. Macht der Musik, KM 9, 10.
Schmid, Otto. Die Schweizergarde der französischen Könige und ihre Märsche und Signale. Historischer Kommentar zu den »Historischen Schweizer Märschen und Signalen«, SMZ 48, 33.
— Historische Schweizer Märsche und Signale, Mk 8, 6.
Schmid, Otto. Die Infanterie-Märsche der vormaligen Churfürstl. Sächsischen Armee 1729, DMMZ 30, 47.
— Edmund Kretschmer (gest. 13. September 1908), BfHK 13, 3.
Schmidt, Leop. Subjectivity in music, NMR 8, 85.
— Carl Friedrich Zelter (geb. 11. Dez. 1758 zu Berlin), S 66, 51.
— Vom Nationalen in der Musik, S 66, 48.
Schmitz, Eugen. Mendelssohn's Briefwechsel mit Paul Klingemann, MRu 1, 17.
Schröter, Oscar. Misé Brun. Lyrisches Drama in vier Akten, Text und Musik von Pierre Maurice (Besprech. der Uraufführung im Kgl. Hoftheater in Stuttgart), AMZ 35, 48.
Schultz, Detlef. Alexander Winterberger als geistlicher Tondichter, SH 48, 47.
Schütz, R. Zur Vorbildung der Gesanglehrer an Gymnasien, NMZ 30, 6.
Schüz, A. Zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters, NMZ 30, 6.
— Emil Breslaur's Klavierschule, NMZ 30, 5.
Schweikert, F. Alberto Franchetti: Germania. Handlung in zwei Bildern, einem Vor- und Nachspiel von Luiga Illica, NMZ 30, 6.
Schwers, Paul. Das »Großrussische Balalaika-Orchester«, AMZ 35, 48.
— Leo Blech's »Versiegelt« und Laparra's »Habanera« (Bespr.), AMZ 35, 50.
Segnitz, Eugen. »Mozart« von Carl Storck (Bespr.) AMZ 35, 50.
Siegel, Rud. Zum Fall Mottl — Knote — Faßbender, AMZ 35, 51/52.
Simon, J. Zur Charakteristik Edvard Grieg's, Sonntagsbeilage Nr. 48 zur Voss. Zeitung 1908 Nr. 561.
Sivry, A. de. Analyse des sonates classiques par M. Georges Sporck, MM 20, 22.
Smend. Vom katholisch-kirchenmusikalischen Kriegsschauplatz, MSfG 12, 12.
Sonneck, O. G. Music and progress, NMR 8, 85.
Sp., Fr. Zur Bachbewegung, S 66, 50.
Spanuth, Aug. Ein amerikanisches Oratorium in Deutschland (Auff. von »Hiob« von Fr. S. Converse in Hamburg), S 66, 48.
— Quousque tandem! (Über Solistenkonzerte), S 66, 49.
-t- Friedrich Klose's Ilsebill, Leipziger Volkszeitung, 1908 Nr. 278.
Teichfischer, P. Ein Mittel zur Belebung des Interesses an der Orgelmusik, BfHK 13, 3.
Tideböhl, Ellen von. Rimsky-Korsakov's last opera. — »Zolotoi Petoushok« (»The golden cock«), MMR 38, 456.

Tideböhl, Ellen von. With Anton Rubinstein in the classroom (From notes left by Mrs. E. N. Vessel), Et 26, 12.
Tischer, G. Hedy Iracema Brügelmann, RMZ 9, 48
Th. Ein Brief Karl Maria von Weber's. (Nebst einigen Anmerkungen über Weber's Schriften), RMZ 9, 49.
Thomas, W. A. Kammermusik, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 23, 4.
— Mehr Novitäten auf den Solistenprogrammen? RMZ 9, 48.
— Musikalische Aphorismen, RMZ 9, 49.
Torchet, Julien. Spectacles fictifs et musiques réelles, GM 54, 48.
Urbach, Otto. Ausgaben klassischer Klavierwerke, NMZ 30, 5.
Vancsa, M. Musik und Musikpflege, Die Wage, Wien, 11, 48.
Vauthier, Gabriel. L'École de Choron (1817—1834), RM 8, 23.
Venezian, Giulio. Antonio Smareglia, GdM 2, 5.
Waedenschwiler. A new hymnbook. (Hymns for the Ecclesiastical Year-by Alph. Dress), ChM 4, 1.
Wagner, Friedr. Abriss der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes, SMZ 48, 31.
Wellmer, Aug. Karl Friedrich Zelter. (Zu seinem 150. Geburtstage), MSS 3, 9.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Mitteilungen Nr. 92. November. — Führer durch die Volksausgabe 1909.
H. Kerler, Ulm a.-Donau. Antiquariatskatalog Nr. 375. Geistliche und profane Musik. Theater. Hierin die musik. Bibliotheken von Dr. H. A. Köstlin & Adolf Zumsteeg.
L. Liepmannssohn, Berlin S. W. 11. Bernburgerstr. 14. Katalog 170 enthaltend ältere Werke zur Musikliteratur, Liturgie und Tanzliteratur vom 15. b. z. Anfang d. 19. Jhdts. 1204 Nrn. Katalog 171 enthaltend musikalische Zeitschriften u. Bibliothekswerke nebst einer interessanten Richard Wagner-Sammlung. 1092 Nrn.
W. Reeves Catalogue of music and musical. literature. Part. 15. 1908. London. W. C. St. Giles. 4, High Street.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Das neue Vereinsjahr wurde mit der Sitzung vom 7. November eröffnet, welche der Vorsitzende Prof. Dr. Wolf mit einem Bericht über die Tätigkeit der Ortsgruppe in den beiden vergangenen Semestern einleitete. Den Vortrag hielt Dr. Hermann Springer über Venezianische Liedmusik des 18. Jahrhunderts, mit Vorführung ungedruckter Canzonette da battello. Nach einem Überblicke über die volkstümlichen Strömungen in der Musikgeschichte Venedigs vom Mittelalter an und einer allgemeinen Charakterisierung des Musiklebens im venezianischen Settecento behandelte der Vortragende die Kanzonettenmusik um die Mitte des Jahrhunderts nach handschriftlichem Material aus dem Museo Civico in Venedig, das bis jetzt musikhistorisch noch nicht verwertet worden ist. Insbesondere kommt eine Raccolta di Canzonette da battello in Betracht, die 163 Lieder mit Continuo und mit vollständig verzeichneten venezianischen Dialekttexten aus den Jahren 1740—1746 enthält. Die Handschrift, die keinen einzigen Autornamen nennt, überliefert einen sehr mannigfaltigen Bestand von Haus- und Gesellschaftsmusik, wie sie von dem Geschmacke des Tages getragen wurde. Die zweiteilige Liedform, in der sich die Kanzonetten bewegen, wird bald auf eine künstlichere, mehr arienmäßige Manier ausgefüllt, bald mit einer schlichten, volksmäßigen Weise versehen. Die konventionell verzierten galanten Stücke scheiden sich ziemlich scharf von den oft weit frischeren Typen, in denen sich das volkstümliche venezianische Lied im engeren Sinne ausprägt. Unter den mannigfaltigen stilistischen Varietäten, die sich vom schnörkelhaften Ziergesang bis zum flüchtigen Trällerliedchen erstrecken, sind die Tanzformen reichlich vertreten; besonders interessant

sind die Stücke in dem barcarolenmäßigen Sechsachteltakte und ihre Zusammenhänge mit Gigue, Siciliano und der spezifisch venezianischen Forlana. Die einzelnen Typen wurden durch Beispiele veranschaulicht, die von dem ansehnlichen künstlerischen Niveau der Gattung einen Begriff geben konnten. Im einzelnen wurde auf typische Wendungen in Melodiebildung und Modulation hingewiesen, wie sie der musikalischen Umgangssprache des 18. Jahrhunderts überhaupt eigen sind; ferner wurden die Analogien mit dem deutschen Gesellschaftsliede der Zeit und das Vorhandensein von Übereinstimmungen erwähnt, welche zeigen, wie melodisches Material gleichsam Allgemeingut geworden war. Weiter wurde die Quellenfrage und im speziellen der Einfluß der Oper berührt, wobei zu betonen war, daß man hier wie sonst in der Musik des 18. Jahrhunderts mehr nur Parallelen feststellen als Abhängigkeit von direkten Vorbildern nachweisen könne. Schließlich wurde noch ein Blick auf das eigentliche Volkslied Venedigs, die primitive Villota geworfen, an deren traditionelle Weise der in einzelnen Kanzonetten auftretende tanzmäßige Anhang im Sechsachteltakte erinnert. Der Vortragende beabsichtigt eine Untersuchung und Ausgabe der Canzonette da battello im Druck erscheinen zu lassen.

An der sich anschließenden Diskussion beteiligten sich die Herren Geh. Reg.-Rat Prof. Friedländer, Kamieński, Prof. Joh. Wolf und Dr. Wolffheim. Die Proben brachte Fräulein Gertraut Langbein, vom Vortragenden begleitet, mit geschmackvollem Eingehen auf den Ausdruckscharakter zu Gehör. In der Bearbeitung des Accompagnements hat Herr Dr. Edward Buhle seine Kunstgewandtheit und Stilkenntnis betätigt.

Hermann Springer.

Leipzig.

In der hiesigen Ortsgruppe hielt Dienstag, 24. November, der Vorsitzende Herr Professor Dr. A. Prüfer einen Vortrag über Johann Staden (1581—1634) und zwar im Anschlusse an die vor kurzer Zeit durch Dr. Eugen Schmitz besorgte Ausgabe der Werke dieses Meisters im VII. und VIII. Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst«. Der Vortragende schilderte Staden als ein für die Entwicklung der deutschen Vokal- und Instrumentalkunst sehr verdienten Komponisten, den wir in enge geistige Beziehung zu dem gleichzeitig lebenden Joh. Hermann Schein rücken können. Nürnberg war Stadens Wirkungsstätte, wo er als Organist eine ausgedehnte Tätigkeit sowohl als Kirchenkomponist wie als Setzer weltlicher Gesangs- und Instrumentalwerke entfaltete. Die Einflüsse des in jener Zeit in Italien aufgekommenen neuen monodischen Stils machen sich bei ihm noch wenig bemerkbar. Den Generalbaß wendet er nur bei konzertierender Musik an, die in ihm einen ihrer frühesten Vertreter in Deutschland gefunden hat. (Harmoniae sacrae).

Seine weltlichen Gesänge gehören noch der Periode des mehrstimmigen deutschen Kunstliedes an und zeigen Anklänge aus Hans Leo Haslers Weisen.

Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik schuf Staden Tänze, Canzonen und Symphonien.

Prof. Prüfer begleitete seine dankenswerten Ausführungen mit Demonstrationen am Klavier.

Anschließend nahm noch Dr. Heuß das Wort. Hinweisend auf die vor kurzer Zeit erfolgte Aufführung des Händel'schen »Samson« durch den hiesigen Bachverein unterzog er die dort benützte Chrysander'sche Bearbeitung einer scharfen Kritik. Da hierüber der Artikel in dieser Nummer handelt, kann von einem Referat abgesehen werden.

W. Müller.

Paris.

La section de Paris s'est réunie le 19 novembre, salle Gaveau, rue de la Boëtie, sous la présidence de M. le prof. L. Dauriac, président honoraire.

La Section adresse ses souhaits de bienvenue au nouveau comité directeur de l'I. M. G.

M. Prod'homme rend compte des fêtes de Bach, à Leipzig, auxquelles il a assisté au mois de mai dernier.

M. le prof. Dauriac donne connaissance d'un questionnaire de psychologie musicale dressé par l'écrivain anglais Vernon Lee. Le texte de cette enquête sera publié dans le Bulletin français de la S. I. M.

Le secrétaire **J.-G. Prod'homme.**

L'assemblée générale de la section de Paris a eu lieu, salle Gaveau, le 28 novembre, sous la présidence de M. E. Poirée.

Après une allocution de M. Poirée, qui a déclaré vouloir abandonner la présidence à laquelle il fut élu il y a deux ans, le secrétaire rappelle les travaux de l'année écoulée. Le nombre actuel des membres de la section de Paris est de 125, en augmentation de 25 sur l'année précédente. Il n'était que de 20, en 1904, lorsque la section des Paris fut fondée.

M. Ecorcheville, trésorier, fait le compte-rendu financier.

Il est ensuite procédé aux élections: M. Malherbe est élu président, par 25 voix sur 26 votants; M. Ecorcheville, vice-président, par 26; M. Prod'homme, secrétaire, par 26; M. Laloy, trésorier, par 25; M. de la Laurencie, archiviste, par 25; MM. Aubry et Boschot, membres du comité par 16 et 25 voix.

Après une allocution de M. Malherbe, élu président, la séance a été levée.

Le secrétaire **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Aneunn Bevan, Esq., Fairmount, Blaenavon, Mon.
Miss **A. B. Griffith,** Rathmines Castle, Dublin.
Professor **Franz Moissl,** Reichenberg i. B., Deutsche Lehrerbildungsanstalt.
Conte **San Martino,** Rom, Palazzo Colonna.
R. P. Hart, Esq., 23 Surrey Street, London W.C.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Louis Laloy, Paris, jetzt: 26 rue Gay-Lussac.
Henri Prunières, Paris, jetzt: 14 rue de Bourgogne.
Miss **C. Stainer,** jetzt: 10 South Parks Road, Oxford.
Paul de Stoecklin, Paris, jetzt: 10 rue de l'Arrivée.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Bruno Hirzel (München), Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527.
L. de la Laurencie (Paris), Notes sur la jeunesse d'André Campra.
D. F. Scheurleer (Den Haag), Jean Marie Leclair L'aîné in Holland.
Bernhard Engelke (Magdeburg), Johann Friedrich Fasch.
Curt Sachs (Berlin), Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels.
Charles Maclean (London), Sir George Smart, Musician-Diarist.
Lucian Kamieński (Charlottenburg), Mannheim und Italien.
Max Seiffert (Berlin), Curt Sachs: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800.
Friedrich Ludwig (Straßburg i. E.), Joh. Wolf's Ausgabe der Weltlichen Werke H. Isaac's.

Ausgegeben Anfang Januar 1909.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. **Zehnter Jahrgang.** **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Die Melodien der Troubadours.

Eine Besprechung der Beck'schen Publikation[1]).

Nachdem die Veröffentlichungen Runge's, Riemann's und Saran-Bernoulli's über den Minnesang der Erkenntnis der Monodien des Mittelalters die Wege geebnet hatten, war es nur noch eine Frage der Zeit, daß auch die Lieder der Troubadours und Trouvères, welche von den Romanisten bisher fast nur vom Texte aus behandelt worden waren, durch die Musikwissenschaft ihre Klärung erfuhren. Riemann hat das Verdienst, den engen rhythmischen Zusammenhang von Wort und Weise, den streng symmetrischen Aufbau der Rhythmen, das Prinzip der Vierhebigkeit, welches er ebenfalls in den Ambrosianischen Hymnen und der lateinischen Vulgärpoesie aufwies, auch für die Lieder der Troubadours und Trouvères betont, die Behandlung weiblicher Reime erkannt und an Hand einiger Melodien gezeigt zu haben, wie diese sich bei Anwendung der aufgestellten Prinzipien als lebensvolle, fein konzipierte, charakteristische Weisen entpuppen. Irrtümlich erwies sich seine Meinung, daß mensural notierte Melodien dem Troubadour- und Trouvèregesange fremd und derartig überlieferte Beispiele auf Verwendung in mehrstimmigen Sätzen zurückzuführen wären. Weiteres Licht über Rhythmus und Notation dieser Monodien verbreiteten Pierre Aubry und Beck, die beide gleichzeitig mit interimistischen Studien[2]) über die Interpretation der Troubadourmelodien hervortraten und Anschauungen entwickelten, welche sich aufs trefflichste unserem Bilde von der Musik des Mittelalters einfügen. Beck hat als erster in dem jüngst erschienenen Buche »Die Melodien der Troubadours« seine Lehre tiefer begründet.

Gestützt auf eingehende Kenntnis des gesamten Schatzes der erhaltenen Troubadourmelodien und unter Heranziehung eines reichen Quellenmaterials für die Lieder der Trouvères ist er an die Lösung der Frage nach dem Rhythmus dieser Gesänge herangetreten. Die erhaltenen Dokumente der praktischen Kunst der Troubadours, 19 Handschriften aus Bamberg, Florenz, London, Mailand, Montpellier, Paris, Rom Wien, Wolfenbüttel mit gegen 2600 Liedern werden vor uns aufgerollt. Wenn auch

1) J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben. Straßburg, Karl J. Trübner, 1908. VIII u. 202 S. 4⁰. ℳ 30,—.

2) Pierre Aubry, La Rythmique Musicale des Troubadours et des Trouvères. Paris, Honoré Champion, 1907. — J. B. Beck, Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und Trouvères. Caecilia (Straßburg, Le Roux & Co.) XXIV Nr. 7.

bei den meisten durch Vorzeichnung von Liniensystemen die Eintragung von Melodien vorgesehen ist, so ist diese doch nur bei 259 vollzogen worden. Immerhin müssen die Schreiber aber Kenntnis von dem Vorhandensein jener fehlenden Weisen gehabt haben, beziehungsweise jene Lieder ohne Melodien undenkbar gewesen sein, sonst hätten sie in jener Zeit, wo die Kostbarkeit des Schreibstoffs zur Sparsamkeit in der Raumverwendung zwang, nicht die leeren Liniensysteme eingezeichnet. Tabellarische Übersichten lehren uns das Vorkommen von etwa einem Fünftel der Weisen in zwei und drei Quellen, einzelne sind sogar in 4 und 8 Handschriften nachweisbar. Der Vergleich der Niederschriften, welchen Beck mit großem Fleiße durchgeführt hat, erweisen, von zweifellos mensuralen Fassungen abgesehen, den Mangel eines einheitlichen Notationsprinzipes. Innerhalb derselben Quelle decken sich oft nicht einmal die Schriftbilder entsprechender Melodiezeilen. An eine mensurale Bedeutung dieser Schriftzeichen ist daher nicht zu denken. Als Niederschrift ist neben den Metzer Neumen, die sich in einem Denkmal gebraucht finden, vornehmlich die römische Choralnotation verwendet. Beck's Darlegung derselben läßt an Klarheit zu wünschen übrig, was im Hinblick auf die dem Stoff doch fremder gegenüberstehenden Romanisten zu bedauern ist. Fünfzehn Melodien haben sich in späteren, mensuralen Niederschriften erhalten. Sie bieten zusammen mit den zahlreicher erhaltenen gemessenen Trouvère-Melodien Beck den Schlüssel für die Lösung der Frage nach der Rhythmik der Troubadours und Trouvères dar. Von ihnen aus schlägt er die Brücke zum Verständnis auch der in Choralnoten aufgezeichneten Troubadour- und Trouvère-Weisen. Das Quellenmaterial der letzteren legt er vorderhand nur so weit vor, als es ihm bequem erreichbar war. Unter den aufgeführten Denkmälern vermisse ich die Handschrift des Benediktinerstifts St. Paul im Lavantthal, aus der Oswald Koller in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. XXII, vier Melodien herausgegeben hat.

Beck's Darstellung der Mensuralnotation ist nicht immer ganz zutreffend. Falsch ist z. B. die Heranziehung des Jo. de Grocheo als Zeuge dafür, »daß man den Notenzeichen *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis* verschiedene Bedeutungen beilegte«. Sein Satz »*Istis autem figuris diversimode significationem tribuerunt*« bezieht sich ja gar nicht auf die einfachen Notenformen, sondern auf die Ligaturen.

Gemessene Troubadour- und Trouvère-Melodien begegnen bald als selbständige Weisen, bald als »*Motets*« mehrstimmiger Sätze. Die Frage, ob der in letzteren waltende Rhythmus auch bindend sei für den monodischen Vortrag, führt den Verfasser zur Besprechung der Entstehung einer mehrstimmigen Komposition an Hand der »*theoria*« des Jo. de Grocheo. Hierbei laufen ihm wieder Ungenauigkeiten der Textauslegung unter. Bald »erhält der Tenor eine dem rhythmischen Verlauf der Singstimme (*motetus*) entsprechende Gliederung«, bald »sollte dem Tenor entsprechend auch die Singstimme geordnet werden«. Beides ist in dieser Fassung nicht aus Jo. de Grocheo herauszulesen, und ebensowenig sind die Worte »*amplius determinare*« dahin zu deuten, daß »die bei einstimmigem Vortrag einer Melodie gestatteten Lizenzen in der Mehrstimmigkeit wegfallen oder wenigstens geordnet werden müßten«. Die Frage selbst findet keine strikte Beantwortung; Beck scheint mir jedoch der Meinung, daß nur Lizenzen des Vortrags der als *motetus* gewählten weltlichen Melodie beseitigt wurden und im übrigen ihr rhythmischer Charakter unberührt blieb.

Für den rhythmischen Vortrag der Monodien sprechen einmal die gegen 400 gemessen überlieferten Troubadour- und Trouvère-Weisen, aus denen die alten Metren (*modi*) klar hervorleuchten; für denselben spricht überhaupt die ganze Modustheorie, die uns zuerst auf französischem Boden in jener Zeit des Troubadour- und Trouvère-Gesanges, allerdings zuerst im Zusammenhang mit lateinischen Texten begegnet. Aber gerade die Tatsache, daß mehrstimmige Motetten, die doch nach allgemeinem Urteil mensuriert vorgetragen wurden, in choraler Niederschrift und mensuraler Umschrift vorliegen, läßt doch zusammengehalten mit dem Umstande, daß auch Troubadour- und Trouvère-Weisen in modaler, gemessener Umschrift existieren, darauf schließen, daß entsprechend die choralen Vorlagen rhythmisch vorgetragen wurden daß ihnen »derselbe rhythmische Charakter latent inne wohnt«.

Diese Wort und Ton beherrschende Rhythmik konnte von den Romanisten nicht richtig erkannt werden, da sie sich des Hilfsmittels der Musik entschlugen. Die gemessen überlieferten Melodien weisen der romanischen Metrik ganz neue Wege. Hierauf mit allem Nachdruck hingewiesen zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Beck's. Er zeigt an Aussprüchen der Theoretiker Beda, Amalarius, Verfasser der *Scholia enchiriadis*, Berno, Guido und anderer, wie die Vorstellung der antiken Metren im rhythmischen Begriff des Mittelalters wach blieb, wie dagegen die rhythmischen Traktate des 12.—14. Jahrhunderts, angefüllt mit Erörterungen der Reim- und Strophenarten, »über die musikalisch-rhythmische Lesung der mittelalterlichen Verse so gut wie nichts Neues« lehren, und wie eigentlich nur die »*theoria*« des Jo. de Grocheo die Kunst der Trouvères mit Erörterung des Melodischen und Formalen berührt.

Eine um so beredtere Sprache führen aber die gemessenen Troubadour- und Trouvère-Melodien, sie beweisen die Herrschaft der *modi*. Beck's Definition: »Unter Modus verstand man nachweisbar seit der ‚*Discantus Positio vulgaris*' (12. Jahrhundert) das Verhältnis der einzelnen Dauereinheiten innerhalb einer Takteinheit, was sich mit unserem modernen Begriff Takt oder Taktart deckt« ist wohl kaum dem Eingeweihten verständlich, viel weniger dem in diesen Dingen unerfahrenen Romanisten. Auch die Lehre von der Ausprägung der *modi* in den Ligaturen hätte, wenn schon kurz, so doch klarer zum Ausdruck gebracht werden müssen. Genug, die Mensuraltheorie unterschied nachweisbar seit dem 12. Jahrhundert in Anlehnung an die Metren der Alten ursprünglich regelmäßig wiederkehrende, *modi* genannte rhythmische Füße:

I. Trochäus (— ◡), longa, brevis.
II. Jambus (◡ —) brevis, longa.
III. Daktylus (— ◡ ◡) longa, brevis, brevis.
IV. Anapästus (◡ ◡ —) brevis, brevis, longa.
V. Spondäus (— —) longa, longa.
VI. Pyrrhichius (◡ ◡) breves und semibreves.

Beck weist das Vorhandensein der ersten drei *modi* in den mensuriert überlieferten Melodien der Troubadours und Trouvèrs nach und entwickelt daraus allgemein die Rhythmik dieser Gesänge. Ungerechtfertigt zieht er Jo. de Grocheo als Gewährsmann für die modale Auffassung heran. Bespricht doch dieser Theoretiker die *musica vulgaris*, welche die in Frage stehenden Lieder umfaßt und zur *musica non ita praecise mensurata* gehört, bevor er in die Betrachtung der Mensuraltheorie eintritt, und verweist auch später von der Mensuraltheorie aus keineswegs auf die *musica vulgaris* zurück[1]). Mit größerem Rechte könnte man ihn vielmehr gegen Beck's Modaltheorie ins Treffen führen, indem er ja ausdrücklich für »*Ausi cum lunicorne*« und »*Quant li roussignol*« betont, daß ihre Weisen *ex omnibus longis et perfectis* bestehen, was unter Anwendung der üblichen Terminologie auf den Vortrag in dreizeitigen longae schließen läßt. Entweder also ziehen wir den Kreis der für die Trouvère-Lieder gebräuchlichen *modi* durch Einbeziehung des 5. modus etwas weiter, oder wir schließen nach diesem Zeugnis auf choralen Vortrag, der sich ja damals in lauter gleich langen Noten bewegte.

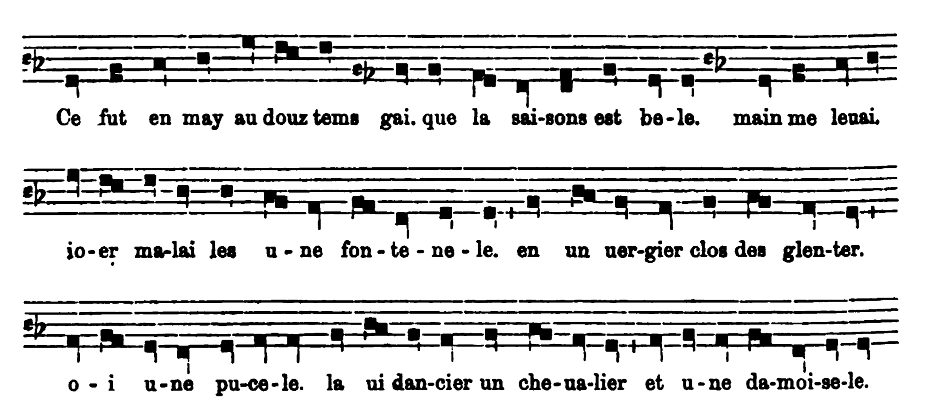
Mit dem Nachweis des Wirkens der ersten drei *modi* in den Gesängen der Troubadours und Trouvères werden die bisher über die Rhythmik herrschenden Meinungen wesentlich verändert. Riemann's Anschauung, die in jedem zweiten *modus* einen auftaktigen ersten erblickt, ist damit hinfällig geworden. Ja Beck erkennt im zweiten *modus* gerade den echten romanischen Rhythmus, weil er in der Betonung der Worte das Gleichgewicht herstellt, indem der starke Iktus auf guter Taktzeit nur eine Zeiteinheit, die Senkung auf schlechter aber deren zwei erhält. Mit Aufstellung dakty-

1) Der Satz *Plurimi enim modernorum adhuc eis utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt* läßt sich jedenfalls nicht ohne weiteres auf die mittelalterliche Monodie beziehen.

lischer Rhythmen weist Beck der romanischen Metrik, die seit Diez allein an trochäischen und iambischen Rhythmen festhielt, ganz neue Wege.

Für jeden *modus* werden eine Fülle von Melodieanfängen als Belege beigebracht. Die Übertragungen sind, soweit ich es an Hand meiner Kopien nachzuprüfen vermag, bis auf wenige, wie Nr. 35, 42, 70, 115, einwandfrei. In einigen Melodien stiegen mir angesichts meiner Abschriften Zweifel an der Richtigkeit auf, wie z. B. in der Melodie von *Fort chose* auf Seite 43, in Nr. 33, 73 und β von Seite 132, doch ist ja ein Irrtum meinerseits auch nicht ausgeschlossen. Wenig befriedigt mich Beck's Anschauung von der *Plica*. Mehr als zweitönige Verzierungen (Haupt- und Nebennote) vermag ich, gestützt auf die Theoretikerzeugnisse, nicht als *Plica* anzuerkennen. Unverständlich bleibt mir in 115 das Zeichen ~, wo doch die *Plica* ihre Übertragung gefunden hat.

Reich ist die Belehrung, die wir für die Rhythmik aus den gemessenen Beispielen ziehen und zu allgemeiner Anwendung bringen können. Die bisher verborgene Rhythmik der choral notierten Melodien wird uns offenbar. Riemann's Gesetz von der Dehnung der Kurzverse wird durch die Praxis wesentlich eingeschränkt. Die Silbenordnung ist eine geregelte (*compas*). Betonte Endreimsilben und Cäsuren müssen auf gute Taktzeit fallen. Abgesehen vom Zehnsilber, der auch im dreizeitigen, daktylischen Maße stehen kann, erhält, indem man von der letzten betonten Silbe rückwärts geht, jede zweite den Iktus. Trifft dieser auf eine *longa*, so herrscht der erste *modus* mit und ohne Auftakt, je nachdem sich vor dem ersten Iktus noch eine Silbe findet. Trifft der Hochton auf eine *brevis*, so liegt der zweite *modus* vor. Während der Text, am einmal erfaßten Rhythmus festhaltend, Glied für Glied fortschreitet, können in der Musik die einzelnen Längen und Kürzen in der verschiedensten Weise zerlegt werden, wenn nur die Summe der Teilwerte den der Silbe entsprechenden rhythmischen Wert ergab. Die Zerlegung des Zehnsilbers durch eine Cäsur nach der vierten Silbe ist nicht Regel, auch findet kein musikalischer Ausgleich der Vershälften statt, wie ihn Riemann vermutet hat. So ist uns die Praxis auf Schritt und Tritt eine treffliche Lehrmeisterin. Prüfen wir einmal den Wert der gewonnenen Lehrsätze an einem Beispiel:

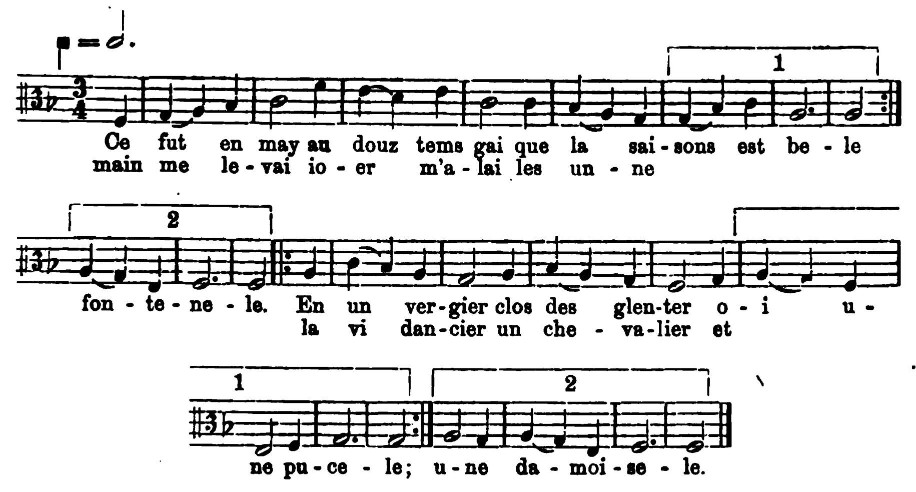


Die letzte betonte Silbe des ersten Verses ist gai. Die Verteilung der Ikten ergibt den auftaktigen ersten Modus:

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥
Ce fut en mai au douz tems gai

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ⊥
que la saison est bele.

Somit gewinnt die Melodie mit Einordnung der Rhythmen folgende Gestalt:



Wir sehen an dieser Weise, wie reizvolle Melodien der Trouvère-Gesang und in ähnlicher Weise die Troubadour-Musik birgt.

Beck's Verdienst ist es, eine wohlbegründete Anleitung zur rhythmischen Lesung der choral notierten Melodien gegeben zu haben. Allerdings fehlt es nicht an Fällen, bei denen mehrfache Deutungen möglich sind oder sich Schwierigkeiten der rhythmischen Ausdeutung ergeben. Das gesamte Material der Troubadour-Weisen, welches von Beck fertig redigiert vorliegt, soll einen zweiten Band füllen. Aber auch der Aufgabe, den überquellenden Reichtum der Trouvère-Melodien unter dem Titel »*Monumenta Cantilenarum Lyricorum Franciae Medii Aevi*« in kritischer Ausgabe unter Berücksichtigung aller bedeutenden Varianten vorzulegen, will der Verfasser seine Kräfte widmen, vorausgesetzt, daß die wissenschaftliche Welt durch Subskription genügendes Interesse beweist. Kein Musikwissenschaftler, kein Literarhistoriker sollte versäumen, an der Aufrichtung des großen Werkes mitzuhelfen, durch welches nicht nur unsere wissenschaftliche Erkenntnis erweitert, sondern auch so manche Perle des einstimmigen Gesanges erschlossen wird, die von dem Gang der Jahrhunderte unberührt geblieben ist und nichts von ihrem Schmelze eingebüßt hat. Die Wiedergabe in der originalen Aufzeichnung erscheint mir eine unumgängliche Forderung. Die Angabe des *modus* dürfte in vielen Fällen für die Lösung genügen. Schwierigere Rhythmen müßten eingehender interpretiert werden. Hoffen wir, daß Beck's fleißige und eindringliche Forschung durch das Zustandekommen der »*Monumenta*« gekrönt werde.

Berlin. **Johannes Wolf.**

Poetry and Music.

Sir Charles Stanford made the following remarks (after-dinner speech) at the Authors' Club, London, on 18th January, 1909.

I esteem the honour of speaking here all the higher, because the invitation to do so comes from a profession which has done so much to inspire the masters of my craft. That inspiration has arisen not only from the actual words of poetry itself, but from suggestiveness, both in poetry and prose, which has started ideas and given rise to emotions resulting in some of the greatest work of absolute music. As far back as history goes, these two arts have been the most intimately connected of all. Each has gained from the other, and in a sense neither can exist without the other, for poetry without music in it is as worthless as music without poetry in it. The

ground basis of both is rhythm. That is the heart-beat, the pulse which enables the ideas to grow and the invention to make a living appeal. The most beautiful body cannot compel admiration without the pulse of life in it. That is the first principle. The pulse is of no artistic value unless it beats in a beautiful body. That is the second principle. And this rhythmical force can be as strong in prose as in poetry, as witness the English of the Bible or of Bacon, of Junius or of Ruskin, or that curious fascinating compound of apparent prose and real poetry, Walt Whitman. Both arts suffer from contortions and subversions of these two principles. Poets and musicians who try to express ideas, even beautiful in themselves, without a sense of rhythm, are ineffective in their appeal. Those who use their rhythmical power to perpetuate hideous and repulsive ideas are actively mischievous, precisely because the rhythm rivets the attention and forces the ideas on the listener, often blinding him to their inherent ugliness or poverty.

Then there remains the third principle, which is also common to both arts, and as vital to both as it is to painting, sculpture, and architecture—symmetry of form. It is becoming the fashion (amongst the ignorant and the hysterical) to sneer at form. Only the other day I read in a musical article, written by a man who is himself a composer, a dogmatic statement that any musician could learn all form from a text-book in two days. What a happy relief this gave to many a younger writer who wanted to make his mark without the trouble of working to make it! What an intolerably mischievous piece of advice to any unformed and impressionable mind! We all know how difficult it is to handle form in painting, sculpture, and literature. It is far more so in an art so intangible as music, and a lifetime of sweat and tears is often not enough to master it. No one can enlarge the basis of it or vary its types without a sure grasp of its principles. Am I not right in saying that Wren's greatest claim to fame is beauty of proportion? That Shakespeare's mighty stagecraft is due to his grasp of what the dramatists call "the unities"—in other words, form? That the essence of the beauty of the Parthenon marbles, as a whole, lies in their co-relation to each other and to the general design? That the great pictures of the Italian, Spanish, and Dutch schools are founded on it? That the only real live pictures of so-called modern-impressionism are from the brushes of men who, having mastered form, know how to vary it? And in all these, design takes precedence of detail, and not, as is so frequent nowadays, detail of design. What is amorphous cannot do more than surprise or shock, and when it cannot do that (and often after having done that) it will weary. The best-written novel without a story, the most brilliant comedy without a plot, will not live more than a passing day. Perhaps we live in times which prefer surprises and shocks; but it is, I submit, unwise to speculate on the continuance of a taste which is inherently morbid. If both our arts make it their duty to fight for these three principles—strength in rhythm, beauty in invention, and symmetry in design—in other words, for a sound heart, a creative brain, and a beautiful body—they need not fear for their future.

The debt which music owes to poetry is immense. In this country I need only specify such striking examples in the past as will be found in Bullen's reprints of Elizabethan poetry from the songs and madrigals of the period, and later in the connection between Milton and Henry Lawes, and

between Dryden and Henry Purcell. In Germany, the innumerable songs of Schubert, drawn from every conceivable author down to his own day; the connection between Goethe, Schiller, and Beethoven, Goethe and Mendelssohn and the amazing interpretation of Heine by Robert Schumann, are part of the art history of that nation. Then we have instances of men who combined both arts in themselves—Weber, trenchant and enthusiastic critic; Wagner, poet, philosopher, prose essayist, dramatist, and composer; Berlioz, one of the most brilliant writers of French prose of his brilliant day; Schumann, almost as poetic in his tender-hearted criticism as in his music. But poetry's debt to music is not less. For the fact that great composers have immortalised poems in song has made them known to many thousands who without the music would never have learned to love the poetry, and who perhaps had no true ear for it until the music taught it to them. Wilhelm Müller, the father of our own Max Müller, is chiefly known here by Schubert's settings. Heine would have been a sealed book to many Englishmen, it Schumann had not opened his pages. I had a curious personal experience of this. Many years ago I set Browning's Cavalier songs to music. Not long since a man who knew them in old days suggested their performance to a choral society in a centre of light and leading over the Border. This caused the committee to read the poems in a volume apparently unfamiliar to them, Browning's Selected Poems. The result was an indignant refusal to sing such words, and an expression of belief that no book containing such blasphemous langnage would be allowed to lie on any respectable drawing-room table. But they began to read their Browning, and they'll get better presently.

I alluded to the influence and help for which music is indebted to the poetry that inspired it. I might also speak of writers who have found their inspirations in music. But they have, especially in recent times, trodden on dangerous ground, especially when they become technical. In Shakespeare and in Milton there are no solecisms. How Shakespeare learnt the mystery of the craft no one knows. Milton had it from his father, an accomplished musician, and the composer of one of the first madrigals in the "Triumphs of Oriana". In our day the most notable example is Browning, and yet, oddly enough, Browning, who had a good ear for music and some smattering of knowledge of it, has allowed himself far less musical sound in his poetry than either Tennyson, or Swinburne, or Rossetti, none of whom appear to have had any pretensions to technical musical knowledge. And, what is still more surprising, he rushed in where the other angels feared to tread, and discussed musical problems and introduced technical expressions with, I must say, very varying results. In "Abt Vogler", for example, he speaks of that master, as he improvises, "sliding by semitones till he sinks to a minor", a method of modulation which would be the very reverse of masterly; and "I blunt it into a ninth" when it should be "I sharpen it into a ninth", finally atoning for it all by that immortal expression, "the C major of this life".

And Browning once wrote a poem for music, the words for a tune of Avison, in "Parleyings with certain People", which made one doubt if he had a true sense of good declamation, for anyone who tries to sing his words to the tune will find line after line of false accents and halting rhythm. When I first read it, I could not make the words and music fit. Mr. Birrell

in his edition has gone one better, for in a note to "Master Hugues, of Saxe-Gotha", he defines a fugue as a "short melody". I suppose his mind was temporarily distracted by efforts to promote harmony in Ireland.

If I might venture on advice, I should say, get any musical allusions "vetted" by a musician. Some of the greatest have slipped for lack of such advice. George Eliot spoke of a sound as of "a long drawn organ stop". An organ stop is a piece of wood with a knob on the end of it, which when drawn out an inch or two allows the wind-pressure to enter a reservoir below a row of pipes. A "long drawn organ stop" can only mean a piece of wood which will draw out several feet, and the only sound it could emit would be a squeak if the mechanism within were rusty or dilapidated. And Black in one of his novels describes how a young lady going to the piano dashed off Mozart's Sonata in A sharp—a key, which, if it existed at all in practical politics (which it does not), would have a signatnre of four sharps and three double sharps. A little knowledge in music is a dangerous thing. May I, before I conclude, bring to your notice one difficulty which is, I fear, growing up between contemporary poetry and music? It is, I am sure, removable by the good sense, influence, and broad-mindedness of authors, even though they may not have complete control in the matter. I allude to the obstacles which are occasionally put in the way both of setting copyright poetry and of printing a poem in programmes, when it is sung. Some of our most gifted young composers have suffered seriously in recent times from these restrictions. Certain publishers of the poems have stipulated not only for a fee for setting the words (which is quite comprehensible), but also for a fee or royalty on the book of words for every concert at which the song is sung. Now no singer, however admirable his enunciation may be, can rely on the words making their mark unless the audience can read them, and they will not risk singing them except under these conditions. No programmes, as publications, could stand the strain of a royalty: they rarely pay for their printing, and if many such poems were in it, as might easily be the case, the loss would be great,

Now I place great store on young composers setting poems of their own day; and experience of this sort chokes them off, and they have to turn to older work, which has been probably set before and suggests totally different treatment, or to the hopeless twaddle which is offered to them for a nominal sum, and which results in that terrible modern product of England, the royalty ballad. Only a short time ago one of our most rising composers, who had written a song-cycle containing some fine contemporary poems, that came under this ban, had to leave them out and alter his scheme. A very fine setting of a Stevenson poem which came under my notice had to be relegated to obscurity for the same reason. This is surely a short-sighted policy. Some control or veto there might reasonably be, to ensure that the music was adequate. But the embargo may damage the sale of the poet's work in this way, that many who do not know the poems might get to know them and might purchase them on the strength of an acquaintance made in the concert-room. May I say also that the arrangement seems not quite equitable? For a composer, even if he immortalises a poem—and there are many instances of this from the Erl König down—has no claim to any share in the proceeds of the poem. The author and publisher therefore have a double interest, in the sale of the music as well as of the poetry, while the

composer has only the single interest of his music, and this seems to me not quite fair. In Germany a composer may set and publish his setting of any poem, copyright or non-copyright, without any restriction whatever. Here the best contemporary work must not be touched in many cases unless the composer can pay for it, and now there is being added an embargo upon singers and concert-givers as well. This is bad for the country. It is frightening off composers from the best work of their own time, and is putting an obstacle in the way of the poetry reaching a still wider circle of readers. Anything you can do to mend by your influence this state of things will be a boon and a benefit both to the musical and to the literary world.

Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen[1]).

Fritz Volbach hat in seiner Dissertation (»Die Praxis der Händel-Aufführungen 1900«) zuerst darauf hingewiesen, daß Geminiani's Violinschule (1751) die Zeichen — für *crescendo* und — für *diminuendo* hat[2]). Der Gedanke liegt daher nahe, bei dem großen Ansehen, daß Geminiani genoß, bei ihm den Ursprung der durch die Mannheimer zu allgemeiner Verbreitung gelangten Bezeichnung der dynamischen Schattierungen zu suchen. Das Jahr 1751 ist aber freilich etwas spät; wenn auch genaue Datierungen der ersten Mannheimer Werke, welche das crescendo (mit Wortbezeichnung oder Schwellzeichen) bringen, leider noch immer nicht möglich sind, so ist doch anzunehmen, daß dieselben vor 1750 fallen. Es wird daher von Interesse sein, wenn ich mitteile, daß die Zeichen bei Geminiani erheblich früher vorkommen. Ich erwarb kürzlich für unser Seminar die Londoner von Geminiani revidierten Neuausgaben seiner ersten Violinsonaten (*Le prime Sonate* 1739) und seiner *Concerti grossi* und war nicht wenig überrascht, in denselben das — reichlich verwendet zu finden. Einen verschwenderischen Gebrauch mit den — treibt auch Geminiani's Schüler Avison in seinen (musikalisch ziemlich geringwertigen) Quatuors Op. 8 (1761). Ich ließ mir nun auch Geminiani's *Treatise of good taste in the art of music* (1749) kommen und fand da nicht nur das —, sondern auch das — und sogar das —*p* (!). Es ist wohl der Mühe wert, die kurzen Stellen auszuziehen, um welche es sich hier handelt. Nach einer kurzen Einleitung, welche sich gegen die Ansicht wendet, daß Ausdruck nicht lehrbar sei (that a real good taste cannot possible be acquired by any rules of art) und diejenigen tadelt, welche mit Geschmack zu spielen wähnen, wenn sie recht viele Passagen und Verzierungen anbringen (playing in good taste doth not consist of frequent passages, but in expressing with strength and delicaty the intention of the author), gibt er 14 *ornaments of expression* (Triller ohne und mit Nachschlag, Battement, Vorschlag von oben und von unten, Aushalten der Note [-], staccato, Antizipation [Nachschlag] *f*, *p*) unter denen als Nr. 7—8 die Schwellzeichen erscheinen:

Swelling the sound (—)
Diminishing (falling) the sound (—).

Dazu erfolgt weiterhin die kurze Erklärung:

1) Der Artikel, für das Novemberheft bestimmt, konnte erst jetzt erscheinen. D. R.

2) Vgl. auch Ad. Beyschlag's soeben in meine Hände kommenden Supplementband zu den Urtextausgaben klassischer Musikwerke (»Die Ornamentik der Musik«, 1908), S. 94—95, wo Geminiani's Schule mit 1740 datiert wird.

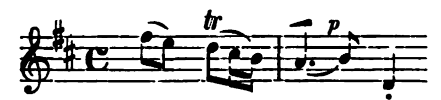
Of swelling and falling the sound.

Those two elements may be used after each other; they produce great beauty and variety in the melody and employed alternately they are propre for any expression or measure.

Das Beispiel für die Kombination von swelling and falling the sound ist:



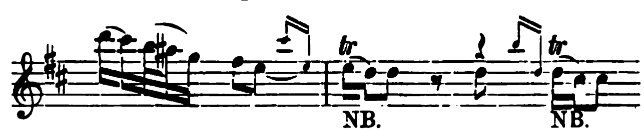
Das swelling mit direktem Umschlagen ins *p* kommt mehrmals vor, am häufigsten in der 2. der Triosonaten über Volkslieder (für 2 Violionen und Continuo) bei der Wendung:



auch in der dritten bei der Stelle:



Der Treatise of good taste ist nicht der erste Vorläufer von Geminiani's Violinschule. E. J. Hopkins in der 2. Aufl. von Grove's *Dictionary*, desgl. Fuller-Maitland im 4. Bde. der *Oxford History of Music*, S. 175, Anm. verfolgen die Entstehung des Werkes zurück bis 1731 oder 1734 (in Pralleur's *Modern Music-Master*). Es sollte mich nicht wundern, wenn in der Tat auch diese frühe Fassung der Methode Geminiani's schon das Schwellzeichen hätte, da dasselbe wie gesagt, in der bezeichneten Neuausgabe der ersten Violinsonate vom Jahre 1739 mehrfach vorkommt. Die erste Ausgabe bei Walsh 1716 hat es natürlich nicht, da die Ausgabe von 1739 ausdrücklich auf die Vortragsbezeichnung und den Fingersatz als neue Zutaten hinweist. Daß in der *Prime Sonate* ein paar auffällige Seufzer vorkommen



bestätigt wohl nur, daß wir in denselben eine damals geläufige Verzierungsweise weiblicher Endungen vor uns haben, die bei den Mannheimern ausgeschrieben stereotyp wurde. Die Ausgabe von 1716 wird sie sicher nicht haben.

Mit den großen Crescendi der Mannheimer hat natürlich Geminiani's Schwellzeichen nichts zu tun, wohl aber mit Stamitz' raffinierten Vortragsbezeichnungen. Es verkleinert Stamitz' Genie nicht, wenn wir vermuten, daß er durch Geminiani's Vorgang angeregt worden ist, den dynamischen Wirkungen eingehendere Beachtung zu schenken. Für einen Feuerkopf wie ihn war es aber selbstverständlich, daß er sich nicht wie Avison mit der einfachen Übernahme und Nachahmung begnügte, sondern sogleich über sein Vorbild hinwegschritt.

Leipzig. **Hugo Riemann.**

Les premiers Concertos de Mozart.

Dans notre petit article du Bulletin de Novembre 1908 sur Un Maître inconnu de Mozart, nous émettions l'hypothèse que les quatre premiers Concertos de clavecin du jeune garçon (K. 37, 39, 40 et 41), non inscrits sur le Catalogue du père, et très-différents du style habituel de l'enfant en 1767, n'étaient que des arrangements en concerto d'œuvres étrangères.

«Nous sommes portés à croire, disions-nous, que tous les morceaux de ces Concertos ne sont que de simples adaptations, entreprises par l'enfant en manière d'exercice, et que c'est pour ce motif que Léopold Mozart, dans son Catalogue de 1768, s'est abstenu de citer des œuvres qu'il ne regardait point comme étant des compositions originales de son fils.»

Ce qui, il y a deux mois, n'était encore pour nous qu'une supposition, fondée sur l'examen du style de ces quatre Concertos, s'est désormais changé en une certitude positive. Non-seulement, en effet, l'*andante* du plus beau des quatre Concertos (K. 39) n'est qu'une adaptation d'un *andante* de Schobert, mais sur les 12 morceaux qui constituent les quatre Concertos, nous avons reconnu déjà qu'il y en a cinq autres (en plus du susdit *andante*) qui ne sont, pareillement, que des copies, — et, cette fois, textuelles, sans même le petit travail de mise au point que nous fait voir le morceau emprunté à Schobert. Mozart se borne à transcrire, en tutti, les divers sujets et leurs ritournelles: après quoi il reproduit exactement les morceaux de clavecin, en les coupant, de temps à autre, par de petits rappels du tutti du début.

Tous ces six morceaux sont tirés de sonates françaises, ce qui fait supposer que les six autres, dont nous ignorons encore la provenance, ont également été extraits des nombreux recueils étudiés par l'enfant durant ses deux séjours parisiens de 1763 et de 1766.

De ces cinq morceaux que nous avons retrouvés, quatre sont empruntés aux livres I et II des Sonates de clavecin du maître alsacien Leontzi Honauer, claveciniste du Prince Louis de Rohan. Ce sont: 1º le premier *allegro*, en *fa*, de la troisième Sonate du livre II d'Honauer, dont Mozart a fait le finale de son premier Concerto (K. 37); 2º le premier *allegro* de la première Sonate du même livre II, en *ré*, qui constitue pareillement le début du troisième Concerto de Mozart (K. 40) 3º et 4º, le premier morceau et le finale en *sol* de la première sonate du Livre I d'Honauer, devenus, chez Mozart, le premier morceau et le finale du quatrième Concerto (K. 41).

D'autre part, l'*andante* en *la* du troisième Concerto de Mozart (K. 40) forme, à lui seul, toute la quatrième Sonate du Livre II de Jean Godefroid Eckard, claveciniste et dessinateur, né à Augsbourg comme Léopold Mozart, mais installé à Paris dès l'année 1762.

De la personne ni de l'œuvre d'Honauer et d'Eckard, nous ne dirons rien ici, et nous bornerons à rappeler que Léopold Mozart, dans sa lettre du 1er février 1764, les cite, l'un et l'autre, comme étant, avec Schobert, les clavecinistes parisiens les plus en vue, en ajoutant que l'un d'eux, Eckard, «a apporté aux enfants prodiges toutes ses sonates gravées». Le Livre I des Sonates d'Eckard a été publié en 1763, et le petit Mozart semble bien l'avoir déjà connu à Bruxelles en octobre de cette année: car nous voyons dans sa première sonate, composée à Bruxelles le 14 octobre 1763, une cadence qui se retrouve, toute pareille, dans la première des Six Sonates d'Eckard. Quant à Honauer, ses recueils op. I et II ont paru en 1761 et en 1763. Tous deux, d'ailleurs, Honauer et Eckard, sont des maîtres assez médiocres, — le premier avec plus de facilité et d'éclat, le second avec une invention plus originale, mais bien confuse et pénible; — et certes ni l'un ni l'autre, à la différence de Schobert, n'a exercé aucune action durable sur le génie de Mozart.

Voilà donc déjà six morceaux sur douze dont nous connaissons l'origine! Parmi les six autres, deux au moins, les deux allegros du deuxième Concerto,

semblent bien être de Schobert, qui a dû laisser un grand nombre de pièces inédites. Quant aux quatre autres, peut-être les retrouverait-on dans les recueils de ces «M.M. Le Grand et Hochbrucker», qui, au dire de Léopold Mozart, ont également «offert aux enfants toutes leurs sonates gravées.» En tout cas, personne ne pourra plus douter, désormais, de la nécessité d'effacer les quatre premiers Concertos, dans le catalogue de l'œuvre originale du jeune Mozart.

Paris. **T. de Wyzewa et G. de St. Foix.**

Brighton Musical Festival

(13—16 January 1909).

The general Musical Festivals of Great Britain and Ireland which may be credited with present assured existence (either annual or at wider interval) are the following: —— Birmingham (Warwickshire), Bridlington (Yorkshire), Bristol (Gloucestershire), Cardiff (Glamorganshire), Chester (Cheshire), Competition festivals (passim), Diocesan choral festivals (passim), Eisteddfofau (Wales), Feis Ceoil (Dublin), Handel Festival (Sydenham), Hanley (Staffordshire), Hovingham (Yorkshire), Leeds (Yorkshire), Lincoln (Lincolnshire), Middlesborough (Yorkshire), Norwich (Norfolk), Preston (Lancashire), Scarborough (Yorkshire), Sons of the clergy (London); Three choirs (3 western counties alternating), Sheffield (Hallamshire). The reader will find full account of most of these at following pages of present Journal: —— Birmingham, II, 38, Nov. 1900 (Fuller Maitland), V, 84, 131, Nov. and Dec. 1903 (Kalisch), V, 175, Jan. 1904 (Thompson), VIII, 53, Nov. 1906 (Newmarch). Bristol, IV, 77, 125, Nov. and Dec. 1902 (Thompson). Cardiff, IV, 77, 125, Nov. and Dec. 1902 (Thompson). Chester, II, 37, Nov. 1900 (Fuller Maitland). Eisteddfodau, VIII, 83, Dec. 1906 (McNaught). Gloucester, VI, 41, Oct. 1904 (Thompson). Hereford, V, 173, Jan. 1904 (Thompson). Hovingham, II, 39, Nov. 1900 (Fuller Maitland), V, 175, Jan. 1904 (Thompson). Leeds, III, 60, 70, Nov. 1901 (Fuller Maitland). Middlesborough, IV, 582, June 1902. Norwich, IV, 126, 144, Dec. 1902 (Thompson). Preston, IV, 30, Oct. 1902. Scarborough, IV, 124, Dec. 1902 (Thompson). Sheffield, IV, 81, 124, Nov. and Dec. 1902 (Thompson), X, 42, Nov. 1908 (Newmarch). Worcester, IV, 31, 123, Oct. and Dec. 1902 (Thompson).

It will be noted that 11 out of the 15 festivals which are really local belong to counties ranking as northern or at least north-midland: —— Cheshire, Hallamshire, Lancashire, Lincolnshire, Norfolk, Staffordshire, Yorkshire. In point of fact, the Grand Festival there is the final outcome of the humble but omnipresent village choral contest. The broad vowels of the northern counties make good singers, and singers like to hear themselves sing. This harmless self-complacency, which is a passion second only with some to the universal one, and a better thing than the desire to throng idly to football fields, is the motor-force used by a handful of musicians in the north for bringing about large art-results. Except for Bristol and Cardiff, both of which are really Welsh not English, not a single southern county is represented in the list. In the south, singing is much less indigenous, and music is more the affair of cultured listeners. This last Festival, which has come into existence at Brighton in Sussex, has sprung only partially from the local singing society ("Sacred Harmonic"), and primarily from the quite recently established local Municipal orchestra.

Over 30 years ago the Bohemian pianist Wilhelm Kuhe (b. 1823 at Prague, pupil there of J. W. Tomaschek, who also taught Dreyschock, Kittel, Schulhoff, etc.) carried on some Brighton Musical Festivals, personally and at a loss. In 1880—1882 Frederick Corder (b. 1852) had a very small permanent orchestra at Aquarium, with wich however he carried on superior music. Of late years Brighton Municipality engaged military bands to enliven the Brighton "season". In June 1907, as new departure, they engaged a small orchestra of 28, for 3 months, at £ 100 a week, under a conductor Franz Meisel. In June 1908 latter was succeeded by present conductor, Joseph Sainton, in charge for the season of a band of 40 at £ 130 a week. Then, imitating the case of Bournemouth (Dan Godfrey), this was made permanent throughout the year at £ 150 a week. Sainton is a young man of 30: —— pupil at Leipzig of Reinecke and Weidenbach, $2^1/_2$ years in S. Africa, and one year organist of Pretoria cathedral, toured in England conducting comic opera, one season music-director at Clacton-on-Sea (Essex), two seasons conductor of Crystal Palace theâtre where wrote music for two pantomimes, two seasons music-director to Corporation at Bridlington (Yorkshire), finally here to Brighton. Idea being started of a Musical Festival, he has developed the same with energetic rapidity, making it really a first-class event.

Brighton (originally Brighthelmstone) emerged from fishing-village to watering-place under George II (regn. 1727—1760), at instance of a physician Dr. Russel. From 1782 George, Prince of Wales (later Prince Regent and George IV) made it fashionable; as it is now by far the wealthiest of English watering-places. For the Regent was built in the Old Steyne ("steps") between E. and W. hills, the present quasi-oriental Pavilion and Dome. In latter fine building, festival. The music consisted as follows: —— Elgar's "Gerontius" (cond. by composer), Elgar's "In the South" overture (ditto). Coleridge-Taylor's "Bon-bon Suite" in 6 numbers for solo, chorus and orchestra (ditto). Mackenzie's "Britannia" overture (ditto). Stanford's Irish Rhapsody in D minor, and new suite "Attila" (ditto). Edward German's Welsh Rhapsody (ditto). Mendelssohn's "Elijah" (cond. Robert Taylor). Liapanoff's p. f. concerto in E♭ minor, op. 4 (pianist Arthur Newstead). Paganini's violin-concerto in D, op. 6 (violinist Percy Frostick). Tschaikoffsky's Pathetic symphony and "1812" overture. Elgar's new symphony in F. Other items. All except where specially noted, conducted by Sainton. Chorus 200, orchestra 60. Only one concert per diem, except last day. In giving an excellent performance of the new Elgar symphony, hitherto conducted only by Richter, Wood and the composer, Sainton showed much daring. The novelties in above will be noticed under "New Works". Festival has been hailed as a complete success.

This is not only the sole such Festival in southern counties (omitting London and suburbs) among institutions now current, it is the only one that has ever been therein. As above said, it betokens a new factor; the ground laid not slowly by choral, but rapidly by orchestral activities; a young man with a municipal band has emulated Bournemouth in Symphony and Promenade concerts, and the accessory result has followed almost at a stroke. The fixture also is certain to be periodic, perhaps annual; for into Brighton, handsome and healthy, only one hour from London by express, money steadily flows. The taste for music in S. England is a rapidly rising tide.

Tschaikoffsky's "1812" Score.

The old idea of the published orchestral score, that the initial armature showed all the instruments to be used in the piece or number, and that the lines then set out were continued on every succeeding page to end of the piece or number, is fast disappearing. Partly from increase in the extra voices of the orchestra, partly from needs of cheap printing, economy of page is now quite a ruling principle. This is carried to its logical extreme in "miniature" scores; where the invariable rule of the engraver or music-printer is that, if any part rests for more bars than there are in the printed page at the moment in question, it is at once and ruthlessly cut out; except indeed in a few rare cases where a resting part is allowed to remain in a page for the sake of some symmetry of appearance. The details of the armature are shown anew by side-title on every succeeding page. Such scores which ignore all resting parts remind one in a sense of the old jest about the impresario who interrupted the trombonist intent on counting 387 bars, by saying that he paid him to blow and not to sit quiet. It is inconceivable that any composer can actually score by such a method, and without having the more or less complete black-board in front of him; but some composers are beginning to approximate thereto in their fair-copies. These "residuum-scores" must be slow torture to the copyist who takes out orchestral parts, and certainly impose a great strain on the attention of the conductor if he has to use such. However, whatever the causes or results, there is the fact. Residuum-acores are greatly on the increase.

The Tschaikoffsky "1812" score, op. 49 (Rahter-Jurgenson large super-royal 8vo, Eulenburg miniature) illustrates not only this, but the further fact, that the printed score does not always tell its complete tale, and has to be supplemented by tradition or subsidiary local arrangement. —— The 2 top lines are "Banda ad libitum". It is not well known that this is a compressed-score indication of a large military-band extra, probably scored for Tschaikoffsky by some one, to be added to ordinary full orchestra at the Coda, and fully published in score and parts (Rahter-Jurgenson). The armature thereof is thus. Wood-wind section: —— 2 flutes, 2 oboes, 1 clarinet in E♭, 3 clarinets in B♭, 2 bassoons. Brass-treble section: —— 1 soprano cornet in E♭, 2 cornets in B♭, 3 valve-trumpets in E♭. Brass-tenor section: —— 3 tenor-horns (saxhorns) in B♭, 4 french-horns in E♭. Brass-bass section: —— 1 baryton (saxhorn) in E♭, tenor and bass trombones, 2 bass-tubas. In the absence of military band, this "Banda" part is ordinarily played on a Grand Organ. —— The armature of the orchestral score itself is thus. Eight-part wood-wind as usual, with only 2 extra players, piccolo and corno inglese (the latter placed under the clarinets). No double-bassoon. Brass as usual, but with 2 cornets in B♭ added above the 2 valve-trumpets in E♭. Percussion of 8 instruments: —— timpani, triangle, tambourine, side-drum, big-drum, cymbals, cannon, church-bells. Properly this takes not less than 6 players, but can be done with 4. The "cannon" is merely a heavy blow on an extra-sized big-drum. The church-bells are left to the discretion of the conductor; where there are tube-bells (that admirable very recent invention superseding clumsy bronze-cups and pianoforte-wires), a diatonic scale of E♭ is generally written out. In the plain-chant opening (4 solo violoncellos and 2 solo violas) conductors

with limited bands make their own adaptation. —— The "Solemn Overture" was written 30 years ago (for the consecration of St. Saviour's Church at Moscow, and to commemorate the evacuation of Moscow by Bonaparte on 19th October 1812). Composers are now becoming more explicit.

Die Ornamentik der Musik.

Von Adolf Beyschlag. Urtext klassischer Musikwerke, Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Kgl. Akademie der Künste in Berlin. Lex. 8⁰, VII, 285 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. ℳ 18,—.

Das Gebiet der musikalischen Ornamentik ist immer ein Schmerzenskind der praktischen Musik gewesen. Mit Einsetzen der musikalischen Renaissance und hier vor allem der Bachbewegung, hat man die ungenügende Kenntnis der Verzierungskunst unserer Vorväter besonders schmerzlich empfunden. Die Klavieristen waren die ersten, die diesem Übel abzuhelfen suchten und sich deshalb mit der Geschichte der Verzierungen befaßten. So versuchte Aristide Farrenc in seinem Hauptwerke »*Trésor des pianistes*« den alten Klavierverzierungen gerecht zu werden, und seine Namensvetterin Louise Farrenc legte ihre Studien in ihrem Werke »*Traité des abréviations* (*signes d'agréments et ornements*) *employées par les clavecinistes des XVII*ᵉ *et XVIII*ᵉ *siècles*« nieder. Erwähnen wir nun noch Méreaux (*Les clavecinistes de 1637 à 1790*), so hätten wir wohl die hauptsächlichsten französischen Pioniere auf diesem Gebiete erwähnt. Deutsche Abhandlungen über die Klavierverzierungen besonders unserer Klassiker sind eine ganze Anzahl erschienen, denen meistens aber die nötige historische Grundlage fehlt. Auch bei näherem Studium der »Alten« konnte man sich doch bei der Anwendung der Verzierungen nicht ganz von dem Geschmack und dem Empfinden des modernen Musikers frei machen. Eine rühmliche Ausnahme hiervon machen die kleine Schrift H. Ehrlich's: »Die Ornamentik in Joh. Seb. Bach's Klavierwerken und das Kapitel über Verzierungen in H. Riemann's »Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule«, die von wirklicher Kenntnis der historischen Materie zeugen und mit vielem Verständnis der Sache näher zu kommen suchen. E. D. Wagner versuchte in seiner »Musikalischen Ornamentik« (1868) das Verzierungswesen im 18. Jahrhundert zum ersten Male zusammenhängend darzustellen. Leider berücksichtigte er aber hierbei hauptsächlich nur Theoretiker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., vor allem Ph. E. Bach, Leopold Mozart und G. Türk, und suchte mit den aus diesen Werken gewonnenen Lehren auch den Werken Händel's und S. Bach's beizukommen, ein Unterfangen, das jedenfalls von Unkenntnis der geschichtlichen Entwicklung des Verzierungswesens zeugt. Das wissenschaftlich einwandfreieste und ausführlichste Werk über die musikalische Ornamentik bot der Welt erst der Deutsch-Engländer Edward Dannreuther mit seiner »*Musical Ornamentation*« dar, ein Werk, in dem ein historischer Überblick über die gesamte Ornamentik, wie sie sich in den Schriften und Kompositionen der Meister der Zeit von Diruta bis zur Gegenwart zeigt, gegeben wird.

Die neueste Erscheinung auf diesem Gebiete, die Ornamentik der Musik von Adolf Beyschlag, behandelt die Materie ähnlich wie die Dannreuther'sche Ornamentation. Beyschlag rubriziert gleich Dannreuther nicht nach den einzelnen Verzierungsarten, wie Vorschlag, Triller usw., sondern gibt die Verzierungen nach Komponisten und Theoretikern, und zwar in chronologischer Reihenfolge geordnet. Diese Anlage halte ich nicht für glücklich. Bei dem Dannreuther'schen Werke ist es etwas anders. Dannreuther wollte weiter nichts als eine Generalübersicht über die Ornamente geben, und er konnte dies auf keine Weise besser tun, als wenn er die einzelnen Theoretiker und Praktiker zu Worte kommen ließ. Er sagt ja selbst in der Einleitung zu seiner Ornamentation:

»The materials for this little book on Musical Ornamentation are arranged in quasi-chronological order. Thus they serve for a general survey as well as for

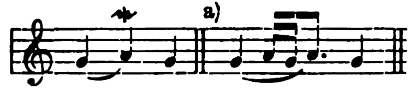
a special study of ornaments. Care has been taken to make each detail intelligible. But there are so many details, and the subject is so full of seeming contradiction, that the explanations and modifying comments of a competent master may be required, if anything practically worth having is to be derived from some of the information given.«

Das Beyschlag'sche Werk dagegen will doch, da es als Supplementband zu der Urtextausgabe klassischer Meisterwerke erschienen ist, in der Hauptsache der praktischen Musik dienen. Ich glaube jedoch nicht, daß der praktische Musiker sehr viel Nutzen aus dieser Arbeit ziehen wird. Zum Beweis dieser Behauptung sei folgendes angeführt.

Will ein Musiker wissen, wie die Verzierungen bei den Mannheimern auszuführen sind, so ist er, da den Mannheimern kein gesondertes Kapitel gewidmet ist, gezwungen, das ganze Material, welches die derzeitigen Theoretiker und Praktiker bieten, durchzuarbeiten. Und bei dieser Arbeit wird er so vielen Schwierigkeiten begegnen, daß er die Lust bald verlieren wird. Denn fast keine textliche Erläuterung erleichtert ihm das Studium. Der Verfasser der »Ornamentik« hat zwar aus allen theoretischen Werken die Notenbeispiele herausgezogen, hat aber nicht bedacht, daß manchem Beispiel ohne textliche Erläuterung nicht immer angesehen werden kann, was es für einen Zweck verfolgt. Es ist nicht immer leicht aus dem Beispiele allein zu ersehen, warum eine Verzierung gerade so oder anders auszuführen ist — nehmen wir an, warum der Vorschlag an dieser oder jener Stelle lang bzw. kurz auszuführen ist —, damit man dann die Nutzanwendung auf die Praxis übertragen kann. Es wird z. B. mancher nicht auf den Gedanken kommen, daß allen Beispielen von Nr. 52—70 bei Ph. Em. Bach nur eine Regel zugrunde liegt, weshalb die Vorschläge kurz vorzutragen sind. Viele werden bei jedem neuen Beispiel auch nach einem neuen Grund suchen. Das Fehlen jeder Erläuterung kann sogar zu Zweifeln und Mißverständnissen führen. So sagt der Verfasser S. 171 (D. G. Türk):

»An der Hand der theoretischen Abhandlungen läßt sich genau verfolgen, wie seit der Zeit Bach's die Anwendung des unteren Ganztons bei Mordent, Battement u. dergl. dem verfeinerten Gehörsinn immer mehr widerstrebt, bis endlich Türk die Ausführung mit Halbton als obligatorisch vorschreibt »er mag angezeigt seyn oder nicht«, demnach stets

Sieht man sich die Beispiele Türk's für den Mordenten an, so findet man auch folgendes:



Wird nicht mancher, auf Grund der vorangegangenen Erklärung des Verfassers, in dem Ausführungsbeispiel einen Druckfehler vermuten, den er folgendermaßen verbessern würde?



Türk erläutert aber:

»Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hilfstone, auch wohl ohne Andeutung oft nur die kleine Sekunde oder den halben Ton abwärts; jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder darauf folgende Note einen ganzen Ton tiefer steht« (s. obiges Beispiel a).

Auch Druckfehler und Versehen, die ja vorkommen können, sind ohne Erläuterung nicht immer richtig zu stellen. In § 171 (Türk) findet man folgende beiden Beispiele:



Es ist nicht unbedingt nötig, daß man bei dem Beispiele a) einen Druckfehler vermutet, der wie bei b) berichtigt werden muß.

Kein Mensch wird ferner begreifen können, warum die beiden letzten Beispiele auf S. 170 (Hiller) durchaus Nachschläge und nicht Schleifer sein sollen:



Im Original stehen natürlich die Beispiele so aufgezeichnet:



Soviel über die äußere Anlage der Arbeit.

Was nun den Inhalt anbetrifft, so müssen wir gestehen, daß das Material mit seltenem Sammelfleiß und seltener Genauigkeit zusammengetragen ist. Das Werk zerfällt in zwei Teile, von denen der erste die ältere Ornamentik bis Händel und Bach und der zweite die neuere Ornamentik behandelt. Die ersten Kapitel, die älteste Ornamentik bis zur Diminution, in denen die Dissertationen von Kuhlo: »Über melodische Verzierungen in der Tonkunst« und Kuhn: »Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts« in der Hauptsache mit verarbeitet sind, hätte unserer Meinung nach viel kürzer ausfallen dürfen, da sie mit dem eigentlichen Zweck des Buches nicht viel zu tun haben. Immerhin ist es interessant, die einzelnen Verzierungsarten, die man im 18. Jahrhundert unter Manieren verstand, allmählich sich entwickeln zu sehen. Es wäre hübsch gewesen, wenn der Verfasser den einzelnen Arten besondere Kapitel gewidmet hätte, in denen der Entwicklungsgang zusammenhängend gezeigt und auf den Unterschied in der Ausführung zu den verschiedenen Zeiten hingewiesen worden wäre. Leider ist aber einzig Material an Material gereiht, und nur vereinzelt stößt man auf wichtige Bemerkungen, die wegen ihrer Zerstreutheit oft den richtigen Eindruck verfehlen.

Den Vorschlägen hat der Verfasser, als der wichtigsten Verzierungsart des 18. Jahrhunderts, zwar ein besonderes Kapitel gewidmet, doch ist es entschieden zu skizzenhaft ausgefallen. Wenn er hierin Mattheson als denjenigen bezeichnet, der »zum erstenmal eine klare, wenn auch summarische Scheidung der Vorschläge in kurze und lange vollzieht«, so stimmt dies doch wohl nicht ganz. Lange Vorschläge sind schon Kuhnau bekannt gewesen, wie man bei richtiger Auslegung seiner Erklärung bemerken kann, und die nach Ansicht des Verfassers »mehr oder weniger unbestimmte Andeutung«, Janowka's:

»Observari hic etiam potest, quod illi priores descendentes aut ascendentes tam Majores quam Minores Accentus aut ad notam Accessus sequenti notae fere medietatem valotis quoad tempus rapiant«

1) (Auch dieser Bogen ist von B. vergessen worden.)

dürfte denn deutlich genug auf das Vorhandensein längerer und kürzerer Vorschläge hinweisen. Es ist auch wohl nicht anzunehmen, daß der lange Vorschlag plötzlich in dieser Vielseitigkeit, wie wir ihn bei Ph. Em. Bach antreffen, aufgetaucht ist. Die Werke eines Quantz und Leopold Mozart sprechen dafür, daß er um 1750 in dieser vielseitigen Gestalt schon gebraucht und seit längerer Zeit schon bestehen mußte. Nach meinem Dafürhalten ist der lange Vorschlag deshalb bei Bach, natürlich soweit es der Charakter des Stückes zuläßt, häufiger zu gebrauchen, als dies Beyschlag tut.

Bezüglich der Betonung der kurzen Vorschläge, ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist, stimmen Quantz wie Leopold Mozart merkwürdigerweise überein. Beide unterscheiden anschlagende und durchgehende kurze Vorschläge, und beide wollen nur den langen Vorschlag betont wissen. Denn auch Quantz äußert sich im XVII. Hauptstück II. Abschnitt § 20 in diesem Sinne. Es blieben dann Ph. Em. Bach mit Agricola und Marpurg allein übrig, die für eine Betonung des kurzen Vorschlags eintreten. Es ist nach meiner Meinung sehr fraglich, ob Bach wirklich den kurzen Vorschlag betont wissen wollte. Auf ihn stützen sich zwar Agricola und Marpurg, doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie ihn falsch verstanden haben, und daß somit die ganze Angelegenheit auf einem Mißverständnis beruht. Bach sagt nämlich:

»Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note samt ihren Zierraten angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen dabei stehen oder nicht.«

Die Abbildung zeigt nun bloß verschiedene Arten von langen Vorschlägen, auch hat Bach vor dieser Stelle nur von langen Vorschlägen gesprochen, man zieht wohl deshalb keinen falschen Schluß, wenn man unter »allen« Vorschlägen nur alle Arten von langen Vorschlägen versteht und die kurzen ganz aus dem Spiele läßt. Über diese äußert er sich übrigens an anderer Stelle, daß sie »so kurz abgefertigt« werden, »daß man kaum merkt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliert«. Diese Bemerkung läßt doch auch schwer auf eine Betonung des Vorschlags schließen.

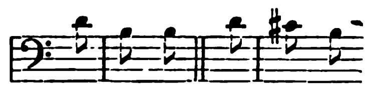
Auch Agricola scheint es nicht so ernst zu sein mit seiner Forderung bezüglich der Betonung. Denn in seiner Abhandlung über den lombardischen Geschmack schreibt er: »Doch geben sie (die Anhänger der französischen Ausführungsart [Notenbeispiel]) zu, daß bey dieser Figur [Notenbeispiel] die erste Note stärker und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre.« Doch genug hiervon.

Ein besonderes Eingehen auf diese Figur [Notenbeispiel], deren Ausführung in der praktischen Musik stets Kopfzerbrechen verursacht, ist besonders dankbar zu begrüßen. Leider bleibt jedoch der Verfasser den Beweis dafür schuldig, daß die »Ära Haydn-Mozart-Beethoven« den Vorschlag in dieser Figur stets lang gemeint hat. Daß Türk, der seine Beispiele oft aus den Werken Haydn's und Mozart's nimmt, die Vorschläge unter die »größtenteils kurz ausgeführten« rechnet, und sonst auch alle Lehrbücher diese Vorschläge zu den kurzen rechnet, sollte doch eigentlich Bedenken gegen eine lange Ausführung derselben einflößen. In Wirklichkeit scheinen die Wiener allerdings diese Figur [Notenbeispiel] so [Notenbeispiel] ausgeführt zu haben. Man kann wenigstens aus Werken Haydn's und Mozart's Beweise dafür erbringen. Wie verhält es sich aber bei dieser Stelle, die dem Schlußsatz der Sinfonie *G* dur von Leopold Mozart (Fälschlich W. Mozart zugeschrieben; sie findet sich als Nr. 12 der Sinfonien W. Mozart's in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe) entnommen ist?



Die kurze Ausführung der Vorschläge kann hier wegen der Betonungszeichen jedenfalls stark in Erwägung gezogen werden.

Großen Wert erhält das Werk Beyschlag's durch die Aufzeichnung von Äußerungen der Schüler moderner Meister, wie diese ihre Verzierungen vorzutragen pflegten, anfechtbar dagegen sind u. a. die Kapitel über Händel[1]) und Bach. Die Forderung des Verfassers, die Rezitative Bach's stets buchstäblich zu nehmen, wird kaum den Beifall unserer Bachkenner finden, und er hält sie ja selbst schon nicht ein, wenn er den Sängern gestattet, Terzensprünge durch Sekundvorschläge auszufüllen:



Wir unterschätzen die Arbeit Beyschlag's keineswegs. Es ist hier eine Fülle von Material gewissenhaft zusammengetragen, so daß es als Quellenwerk unschätzbare Dienste leistet. Al Lehrbuch für praktische Musiker wird es aber wohl nie gelten können, dazu wäre eine größere und kritisch selbständigere Verarbeitung des gesamten Materials nötig gewesen.

Leipzig. Carl Ettler.

Extraits du Bulletin français de la SIM.

Giuseppe Verdi, par Henri Roujon.

Notice lue dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts du 7 novembre 1908. Biographie de Giuseppe Verdi (1813—1901).

Paul Dupin, par Romain Rolland.

Deux violistes célèbres, par L. de la Laurencie.

Antoine Forqueray, né à Paris en 1672, fut, dès l'âge de 5 ans, un virtuose de l'archet; à 10 ans, il jouait de la basse de viole d'une façon que peu de personnes pouvaient égaler; à 17 ans, il était musicien ordinaire de la chambre; en 1697, il épousait Henriette Angelique Houssu. Aux premières années du XVIII[e] siècle, il se faisait entendre dans de nombreux concerts, tant à Paris qu'en province; en 1732, il était fixé à Mantes, où il mourut en 1745.

Son fils Jean Baptiste Antoine, né en 1699, eut une jeunesse orageuse, jusqu'à son mariage avec Jeanne Nolson; en 1741, devenu veuf, il épousa Marie-Rose du Bois; l'année suivante, il obtint la survivance de la charge de son père; et lorsque cette place fut supprimée, il entra au service du prince de Conti; sa réputation s'étendit au-delà de la fontière, et nous avons une lettre du sécretaire de Frédéric Guillaume II, alors prince royal de Prusse, annonçant le présent que celui-ci lui faisait d'une tabatière ornée de son portrait. Forqueray mourut à la fin de novembre 1782.

Une notation nouvelle, par J. Hautstont.

Le Mariage, par Moussorgsky, par Calvocoressi.

Ce premier acte d'une comédie musicale que Moussorgsky laissa inachevée, vient de paraître, très scrupuleusement éditée chez Bessel; les dialogues de Gogol ont inspiré à Moussorgsky une déclamation d'une souplesse et d'une diversité

---

1) »Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien« hat bereits Goldschmidt in der Allg. Musikz. 1908 Nr. 19 Stellung genommen.

prodigieuses; c'est peut-être là que le musicien a su se montrer le plus audacieux, le plus novateur et le plus fidèle à son propre idéal.

Croquis d'Album par Bils: A l'Opéra.

Vorlesungen über Musik[1]).

Berlin. An der Freien Hochschule Musikdirektor Berthold Knetsch: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks (8 St.) — Dr. Richard Hohenemser: Das deutsche Lied von Schubert bis zur Gegenwart (12 St.). — Kapellmeister Willy Starck: Einführung in das Verständnis des Rich. Wagner'schen Musikdramas »Der Ring der Nibelungen«.

Leipzig. Ghrt. Prof. Dr. M. Friedländer in einer Veranstaltung des Vereins für Kinderfürsorge: Das deutsche Volkslied. (Mit gesanglichen Erläuterungen.)

Dr. H. Löwenfeld in einem Volksunterhaltungsabend: Sollen wir unsere Kinder Musik lehren lassen?

Dr. A. Schering in den Leipziger Volkshochschulkursen: Die musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören (5 St.). Gehalten vor Weihnachten. — Im »Lyceum für Damen«: Beethoven (6 St.).

Notizen.

Berlin. Eine deutsche Theater-Ausstellung wird im Frühjahr 1910 von der Gesellschaft für Theatergeschichte in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten veranstaltet werden. Anfragen und Zuschriften sind an das Sekretariat der Gesellschaft, Berlin W. 50, zu richten.

Breslau. Hier feierte Prof. Emil Bohn (geb. 14. Januar 1839 zu Bielau bei Neiße), der unermüdliche Arbeiter auf dem Gebiete der praktischen Erschließung vor allem älterer Tonkunst, seinen 70. Geburtstag.

Brüssel. F. A. Gevaert hatte für seine Trauerfeierlichkeit, die einfach, ohne Blumen und Reden verlaufen sollte, folgendes »Programm« angeordnet: »Ich wünschte, daß die liturgischen Gesänge der Messe im Gregorianischen Gesange, ohne Begleitung der Orgel, wenn möglich mit Ausnahme des »*Dies irae*« ausgeführt werden. Das »*Dies irae*« möchte ich auf Pariser Art, abwechselnd Solo und Chor, gesungen haben. Ich wünsche auch, daß das »*Absolve*« von einer einzigen Tenorstimme vorgetragen würde, das Offertorium »*Domine Jesus Christe*« dagegen von drei oder vier Baßstimmen in einer weniger einförmig schnellen Sprechweise, als es neuerdings üblich ist. Beim Hinaustragen der Leiche bitte ich, daß man das »*De profundis*« »*en faux bourdon*« singe, der einzigen Art Musik, die, wie ich wünsche, bei meinem Begräbnis zu hören sein soll«. Erziehend blieb Gevaert bis über seinen Tod hinaus.

Zum Nachfolger Gevaert's ist Edgar Tinel gewählt worden, der auch bereits den Vorsitz über die belgische Sektion der IMG. übernommen hat. In der Klasse der schönen Künste der Kgl. Akademie von Brüssel hielt E. Tinel auch die Gedächtnisrede über seinen großen Vorgänger. Bei dieser Gelegenheit sei an die Rede erinnert, die Tinel als Präsident der Akademie am 25. Oktober 1908 an der gleichen Stätte über das Thema: *Pie X et la Musique sacrée* hielt (veröffentlicht im *Guide musicale* vom 1. November 1908, auch separat erschienen), und die als ein künstlerisches Glaubensbekenntnis gelten kann. Ausgehend von Richard Wagner, der (1849) die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik von ihrer höchsten Blüte, den Werken Palestrina's erwartete und ausdrücklich ausspricht, daß diese Kirchenmusik einzig von menschlichen Stimmen ausgeführt wurde, und die Instrumentalmusik aus der Kirche zu verbannen sei, gelangt Tinel zu-

1) Es wird ersucht, die einzelnen Vorträge der Redaktion direkt mitzuteilen. D. R.

einer Erörterung über das *Motu proprio* von Pius X., beleuchtet das Übereinstimmende der beiden Forderungen, und hebt dann als ganz besonders glücklich den Satz des Papstes hervor, daß die Kirchenmusik einen universellen Charakter haben solle. (Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel*). Von diesem Standpunkt aus wird nun die Musik Palestrina's usw. betrachtet, die die Vollendung einer historischen (abgeschlossenen) Periode, des Mittelalters sei und uns nicht mehr völlig erfüllen könnte. (Notre sentiment musical n'est plus le même que celui de nos ancêtres du Moyen Age.) Universell aber ist der Stil Johann Sebastian Bach's, der die Errungenschaften der neuen Zeit, den Stil des musikalischen Dramas und durch dieses den der Instrumentalmusik in sich schließt. So schließt Tinel's Rede mit einem Hymnus auf Bach; es sei seine Überzeugung, daß der »musikalisch liturgische Stil der Zukunft, der vom Papst Pius X. vorhergesehene universelle Stil von Bach kommen werde«. »Eine konfessionelle Musik gibt es nicht«. »Bach ist nicht ein Musiker: Bach ist die Musik selbst«.

Eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente ist dem Instrumenten-Museum des Brüsseler Konservatoriums aus dem Vermächtnis von César Snoock zugefallen. Snoock besaß eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente, die sämtlich in den Niederlanden hergestellt waren; die Kollektion enthält fast 3000 Nummern. Altertümliche Orgeln und Klavizymbeln, schöne alte Lauten und Geigen bilden den Hauptbestandteil. Besonders reich vertreten seien die mannigfachen Formen der Kniegeigen und Violoncellos.

London. Jan. 27th 1909, *prize-opera* "*The Angelus*" at Covent Garden (£ 500, by Ricordi, 1906, for best English opera). Libretto by Wilfrid Walter Thornely, music by Edward Woodall Naylor, both of Cambridge. Plot serio-romantic, with dénouement absurd and ineffectual. Libretto average. Music of the class very-superior-light, delightfully fresh and fluent, failing only at points would-be tragic. Vocal writing good. Orchestration ample for subject-matter. In short a "Maritana" brought absolutely up to date, which better for the native cause (X, 82, Dec. 1908, X, 116, Jan. 1909) than aping foreign styles or the frog puffing himself up like the bull. Fuller details under "New Works".

Paris. Le 15 janvier, est décédé, dans sa résidence du Lavandou, près de Toulon, le compositeur Ernest Reyer. De son vrai nom Rey (Louis-Etienne-Ernest), Reyer, né à Marseille le 1er décembre 1823, venait d'entrer dans sa quatre-vingt-sixième année. Neveu de Farrenc, l'auteur du célèbre Trésor des Pianistes, Reyer, après avoir été dans l'administration, en Algérie, débuta, en 1850, par le Sélam, ode-symphonie dans le genre du Désert, de Félicien David. Ses œuvres scéniques sont: Maître Wolfram (Théâtre-Lyrique, 1854), Sacountala, ballet, (Opéra, 1858), la Statue (Théâtre-Lyrique, 1861), Erostrate (Bade, 1862, Paris, Opéra, 1871), Sigurd (terminé en 1872, joué à la Monnaie de Bruxelles, le 7 janvier 1884, et à Paris, le 12 juin 1885), et Salammbô (Bruxelles, 10 février 1890, Paris, 16 mai 1892).

Membre de l'Institut depuis 1876 (il avait succédé à F. David), Reyer avait succédé à d'Ortigue au Journal des Débats, le 2 décembre 1866; il avait été nommé la même année bibliothécaire de l'Opéra. En autre, il était inspecteur général de la musique. J.-G. P.

L'Opéra a donné, le 13 janvier, la première représentation de Monna Vanna, de MM. Maurice Maeterlinck et Henry Février. Cet ouvrage semble-t-il aura peu de succès.

A l'Opéra-Comique, on a repris Sapho, de M. Massenet, augmenté d'un tableau.

L'Opéra a donné, le dimanche 24, au profit des sinistrés de Messine, une représentation unique de la Vestale, de Spontini, avec le concours des artistes de la Scala de Milan.

Rom. Der Verein italienischer Musikforscher, dessen Seele Prof. Guido Gasperini in Parma ist, hat beschlossen, sämtliche staatlichen und städtischen Musikbibliotheken Italiens — es gibt deren über dreihundert — zu inven-

tarisieren und auserlesene Denkmäler altitalienischer Musik herauszugeben. Den Anfang sollen piemonteser Violinisten des 18. Jahrhunderts machen, und man forscht augenblicklich nach Werken von Chabran, Felice Giardini und der beiden Somis.

Weimar. Unser Mitglied und Mitarbeiter, Dr. Aloys Obrist, Kustos des Liszt-Museums zu Weimar, früher Hofkapellmeister in Stuttgart, erhielt vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Hofrattitel.

Mendelssohn's 100. Gedenktag. Die 100. Wiederkehr von Mendelssohn's Geburtstag (3. Februar) wird in Deutschland, soweit es sich bis dahin überblicken läßt, überall festlich begangen. Ob die Feiern dazu beitragen werden, die oft ganz unglaubliche Mißachtung Mendelssohn's von seiten deutscher Musikerkreise einzuschränken, wird man abwarten müssen.

P. Schöffer's Liederbuch. Die Gesellschaft Münchener Bibliophilen (Sekretariat: München Karlstr. 6/0) veranstaltet als Publikation für die Mitglieder eine Faksimileausgabe von Peter Schöffer's Liederbuch (4 Teile: Tenor, Discantus, Bassus, Altus) Mainz 1513. Von dem Originaldruck dieses wichtigen Denkmals deutscher Volksdichtung und deutscher Tonkunst hat sich nur ein einziges Exemplar erhalten, das zu den Schätzen der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München zählt.

Zu **Shedlock's** Ausgabe der Klavier- und Orgelwerke Ales. Scarlatti's. Es sei nicht versäumt, darauf hinzuweisen, daß in den inzwischen erschienenen Heften 2 und 3 alle Zutaten des Herausgebers (Heft 3, S. 22) als solche kenntlich gemacht s d, so daß man annehmen darf, es handle sich im ersten Heft um Druckversehen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Blüthner, Julius, und **Gretschel**, H. Der Pianofortebau. Nebst einer Einführung in die Geschichte des Pianoforte und einem kurzen Abriß der musikalischen Akustik. 3., vollst. neubearb. Auflage. Hrsg. von R. Hannemann. Mit 116 Abbild. Gr. 8⁰, VIII u. 189 S. Leipzig, B. F. Voigt, 1909. ℳ 10.—.

Istel, Edgar, Die Blütezeit der musikallischen Romantik in Deutschland. »Aus Natur und Geisteswelt«. 8⁰, IV, 168 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1909. ℳ 1,—.

Krehl, Steph., Erläuterung u. Anleitung zur Komposition der Fuge. Leipzig, G. J. Göschen. ℳ —,80.

Masson, David. Memories of London in the Forties. London, Blackwood, 1908. Small demy 8vo.

Author an Aberdonian (1822—1907), and general writer. Best known for 6 vols. of Life of John Milton. Present reminiscences written 1872, 1881, 1883—5, 1902. Arranged by his daughter Flora Masson. Rather tame. However the following is good: —"Was it in 1847 that I first saw Jenny Lind? It was as she ran in upon the stage at Her Majesty's Opera House in the Figlia del Reggimento, — a wild, fair-haired fawn of genius, all gold and ness, from her native snow-clad hills, looking round with scared eyes, stepping rhythmically, and beating her little drum. No operatic sensation in my memory equals that. What a ravishment about Jenny Lind there was that season throughout London, — crammed houses every night to hear her and adore her in public; and the old Duke of Wellington hanging about her at private concerts like an enamoured grandfather, and forgetting Waterloo as he put her shawl round her after her songs".

Mayerhoff, Frz., Instrumentenlehre. 2 Bde. Leipzig, G. J. Göschen. je ℳ —,80.

Mendelssohn-Bartholdy's, Fel., Briefwechsel m. Legationsrat Karl Klingemann in London. Hrsg. u. eingeleitet von Karl Klingemann. Lex. 8⁰, XII u. 371 S. Essen, G. D. Baedeker, 1909 ℳ 6,—.

Mozart-Verein zu Dresden. Siebenter Bericht 1906—1908. Kl.-8⁰. 64 S. Dresden, Hansadruckerei, 1908.

Diese Berichte sind durch die Beigabe der Programme immer interessant. Der Verein treibt durchaus keinen einseitigen Mozartkultus, sondern pflegt überhaupt ältere und gelegentlich auch moderne Musik. Händel und Bach sind fast immer auf seinen Programmen zu finden, wobei besonders bemerkt sei, daß

es sich um stilgetreue Aufführungen handelt. Abgedruckt sind ferner der Prolog und die Rede zur Enthüllung des Mozart-Denkmals in Dresden, sowie die gehaltvolle Gedächtnisrede für Joseph Joachim von Prof. A. Moser-Berlin.

Nef, Karl, Schriften über Musik und Volksgesang (Bibliographie der schweizerischen Landeskunde, Faszikel V 6 d.). Bern 1908. Verlag von K. J. Wyss. 151 Seiten.

Die Zentralkommission für schweizerische Landeskunde, die eine bibliographische Durcharbeitung ihres gesamten Forschungsgebietes unternommen hat, veröffentlicht als Faszikel V 6 d die Bibliographie der Schriften über Musik und Volksgesang. Der 1900 verstorbene Luzerner Musikdirektor und Komponist G. Arnold war mit der Aufgabe betraut worden, hatte sie aber nicht zu Ende führen können. Nef, dem die Fortsetzung des Werkes auferlegt wurde, hat den Grundplan etwas modifiziert — A. wollte auch die Kompositionen schweizerischer Musiker aufnehmen —, sowie viele seiner Einzelangaben nachgeprüft und verbessert. Als Grenze ist im allgemeinen das Jahr 1900 festgehalten, der Kreis der »in der Schweiz erschienenen Schriften über Musik« aber ziemlich weit gezogen, und z. B. wenn ein musikwissenschaftliches Interesse vorlag, auch Liturgisches oder Biographisches berücksichtigt worden. Der Stoff ist nach sachlichen Rubriken geordnet; eine besondere Gruppe ist der Literatur der musikalischeu Vereine und Feste gewidmet, die im schweizerischen Volkstum feste Wurzel gefaßt haben.

Wenn auch die Art ihres Zustandekommens manche Schäden mit sich brachte, so ist dennoch die Schrift eine verdienstliche, und Nef verdient dankbare Anerkennung, daß er eine ihm ferner liegende Arbeit auf sich genommen und zu einem guten Ende geführt hat. Wer sich für das musikliterarische Treiben der Schweiz leichter und strenger Gattung interessiert, wird das Heft gern und nicht unbelohnt zur Hand nehmen. P. W.

Reichert, Arno, 50 Jahre Sinfonie-Konzerte! Übersicht der vom Oktbr. 1858 bis April 1908 v. d. Kgl. musik. Kapelle zu Dresden aufgeführt. Werke. Alphabetisch nach d. Komponisten geordnet. 8°, 30 S. Dresden, C. A. Klemm, 1908, ℳ —,50.

Rutz, Ottmar: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. C. H. Beck, München 1908. ℳ 5,—

Bei der Besprechung des vorliegenden, in verschiedener Hinsicht außerordentlich anregenden Buches muß ich mich im wesentlichen auf ein Referat über die Grundabsicht und die Wiedergabe mehr oder minder persönlicher Eindrücke beschränken; zunächst weil es zum Teil Wissensgebiete betritt, die jenseits meiner Kompetenz liegen, und ferner, weil die erschöpfende Nachprüfung auch der gesangs- und sprachtechnischen sowie der literarisch und musikalisch ästhetischen Aufstellungen Muße und spezifisches Interesse in einem Maße beansprucht, in dem beide nur wenigen zu Gebote stehen. Den Ausgangspunkt der von Josef Rutz begonnenen, von seinem Sohne fortgeführten, nunmehr zum Zweck öffentlicher Diskussion in extenso formulierten Untersuchungen bezeichnet am besten wohl ein Vergleich mit den in letzter Zeit sich durchsetzenden Tendenzen in der Behandlung der Klaviertechnik. Wie der Klavierton hinsichtlich seines Klangcharakters nicht bloß (wie man früher annahm) von dem durch Finger und Hand-, bestenfalls Ellenbogengelenk regulierten Anschlag bestimmt wird, vielmehr an dieser Bestimmung die Arme und der ganze bewegliche Rumpf in einem nicht definier-, sondern lediglich praktisch erfahrbaren Gleichgewicht zwischen Lockerung und Konzentration mitwirken, so ist der Klangcharakter eines Gesangstons abhängig nicht allein von der Formung des Ansatzrohrs (Mundhöhle), sondern auch von der zumeist unbewußt vorgenommenen »Rumpfmuskeleinstellung«; ein Gedanke, der — bei der notorischen Beeinflussung der Atemfunktionen durch die Rumpfhaltung — nur ausgesprochen zu werden brauchte, um zu überzeugen.

Die im Gesang zu konstatierende Identität von Instrument und Künstler führt naturgemäß zu energischer Betonung der psychophysischen Parallelität: mit der »Rumpfmuskeleinstellung« als Ursache des Charakters der Tongebung korrespondiert eine seelische Disposition, eine »Gemütsanlage«. Der damit nur akzentuierten Mannigfaltigkeit individueller Erscheinungen sucht Rutz beizukommen durch Konstituierung mehrerer Typen von Rumpfmuskeleinstellung und — dementsprechend — Ausdruckstongebung und Gemütsstil. — Dem ersten Typus, den Rutz den italienischen nennt, ohne jedoch damit wie mit den folgenden ähnlichen Bezeichnungen nationale Beschränkung aussprechen zu wollen, kommen als Merkmale des Klangcharakters Dunkelheit und Weichheit, als solche des Gemütsstils bedeutende Wärme, dagegen ein verhältnismäßiger Mangel an Wucht zu. — Der zweite, deutsche Typ ist klanglich hell und weich, im Ausdruck relativ

kühl und schwach, demnach dem italienischen Typus hinsichtlich je einer Eigenschaft des Klangcharakters und Gemütsstils verwandt. — Den dritten, französischen Typus verbindet mit dem zweiten Helligkeit des Klanges und Kühle des Ausdrucks. Die trennenden Qualitäten sind Härte der Tongebung und eine durchschnittlich höhere Wucht des Gemütsstils. — Rutz konstruiert noch einen vierten Typ, bei dem sich Dunkelheit und Härte des Klanges mit Wärme und Kraft des Ausdrucks begegnen, gesteht aber von vornherein zu, daß er für diese rein verstandesmäßige Ergänzung in der Wirklichkeit kein Korrelat gefunden habe. — Jeder der vier Typen erfährt außerdem noch nähere Bestimmungen, je nachdem in ihm — selbstverständlich unter Einhaltung der durch die Hauptcharakteristik gezogenen Grenzen — Kälte oder Wärme, lyrische oder dramatische Art, Leicht- oder Schwerbeweglichkeit, Untiefe oder Tiefe vorherrschen. Den letzten zwei nur auf das Gemütliche zutreffenden Ausdruckspaaren entsprechen als Bezeichnungen des Klangcharakters Kleinheit und Größe, Unausgeprägtheit und Ausgeprägtheit.

Wie man sieht, im ganzen eine ziemlich umständliche, scholastisch anmutende Terminologie; der man aber, falls man sich nur, wie der Verfasser mit Fug immer wieder einschärft, — Einzelausstellungen natürlich vorbehalten — ihrer Relativität bewußt bleibt, volle Berechtigung wird zuerkennen dürfen: denn sie ermöglicht die systematische, wenngleich infolge ihrer Abstraktion dem Spezialfall gegenüber stets zu weitgehender Vagheit verurteilte Beschreibung und Einordnung künstlerischer Erscheinungen unter einem Gesichtswinkel, der insofern entschieden eigenartig und neu genannt zu werden verdient, als ihm (wenigstens meines Wissens) bisher noch nicht mit der durch das Vorangegangene charakterisierten Konsequenz zu seinem Recht verholfen worden ist. D. h. Rutz hat, soweit ich die von ihm in Massen zitierten Beispiele heterogenster Art zu kontrollieren vermag, ein nach seinen Resultaten zum Teil zwar zunächst befremdliches, in der Hauptsache jedoch plausibles Mittel gefunden, sowohl auf dem Gebiete der Musik als der vortragsfähigen Literatur allgemeine Eindrücke der Klang- wie der Gefühlswirkung aus einer bisher prinzipiell jedenfalls nicht erforschten Schicht der Form nach in Erkenntnisse umzuwandeln. — Es ergeben sich daraus zunächst für die Einzelbeurteilung produktiver und reproduktiver Kunstleistungen auf den erwähnten Gebieten die wertvollsten Folgerungen. Der Vorteil für die literatur- und musikwissenschaftliche Arbeit, lege sie nun auf historische oder ästhetische Gesichtspunkte Gewicht, ist gleichfalls nicht hoch genug einzuschätzen. Ferner wird der Psycholog, sobald er die Statistik von Nervenreizmessungen nicht mehr für alleinseligmachend hält, von den Rutz'schen Formulierungen nur gewinnen können; desgleichen der Anthropolog, der sich in der Erörterung der Rassenfrage mit der Rutz'schen Typentheorie auseinandersetzt. Ich empfehle, über das mehr als anziehende Detail sich aus dem Buche selbst zu unterrichten; es scheint mir, hinsichtlich des bisher Behandelten, aufmerksamstes Studium zu verdienen.

Dagegen muß ich vorläufig Bedenken äußern gegenüber der Art, wie Rutz seiner Typentheorie geregelten Einfluß auf die Gesangs- und Vortragspraxis zu verschaffen hofft. Ich habe diese Seite der Sache bisher übergangen, um fürs erste das hervorheben zu können, was mir an Rutz' Forschungen unzweifelhaft positiven Wert zu besitzen scheint, — obgleich Rutz mir sicherlich einwerfen wird, daß sich seine Theorie von seiner Praxis nicht trennen lasse. Unter Voraussetzung des theoretischen Teils erkenne ich zunächst natürlich die Notwendigkeit an, daß Werke eines bestimmten Typus in der Tongebung dieses Typus vorgetragen werden; ferner die Möglichkeit, daß Künstler, deren Ornismus hemmungslos reagiert, intuitiv sowohl innerhalb ihres eigenen als eines fremden Typs die erforderliche Rumpfhaltung nebst ihren Differenzierungen einnehmen, — entsprechend dem Gemütsstil der wiedergegebenen musikalischen oder dichterischen Schöpfung. Aber ich bezweifle, ob es möglich ist, in Fällen, wo die natürliche Anlage versagt, auf dem Umwege über den Intellekt die notwendige Disposition zu erzeugen, anzuerziehen, d. h. — Rutz drückt es selber fast so aus — als sozial ausgleichende Gerechtigkeit zwischen Talent und (wenigstens relativer) Talentlosigkeit zu fungieren. Zugegeben, daß die Feststellung der Grundbewegungen bei den ersten drei Typen (Abdominal-, Thorakal- und Aszendenzhaltung) treffend ist, so erhebt sich angesichts der Angaben, die Rutz über die sekundären Bewegungen macht, welche die im Vorangegangenen bezeichneten »näheren Bestimmungen« körperlich darstellen, die dreifache Frage:

1) Beruht der Glaube, diese sekundären Muskelbewegungen deskriptiv bewältigen, um nicht zu sagen: begrifflich fassen zu können, nicht auf einer — wenn auch durchaus entschuldbaren — Autosuggestion?

2) Entsprechen die Rutzschen Angaben dem Tatbestand? und

3) Ist es möglich, Muskelbewegungen von der durch diese Angaben bezeichneten lokalen Differenziertheit überhaupt bewußt auszuführen?

Ich habe einstweilen auf keine dieser Fragen eine zufriedenstellende Antwort. — Soll Rutz' Lehre auf die Praxis einwirken, so taugen dazu keine Definitionen oder wenigstens, was dem sehr ähnlich sieht; dazu verhilft lediglich die — Praxis. Daß Rutz Vater, der erst in vorgeschrittenem Alter die Experimente am eigenen Leibe abschloß, keinen Drang mehr verspürte, Unterricht zu erteilen, ist durchaus begreiflich; absolut unverständlich dagegen, daß Rutz Sohn es unterläßt, die Übertragbarkeit seiner Tonformungsideen von Fall zu Fall aufs gewissenhafteste zu erproben. Die Gründe, mit denen er sich gegen diesen offenbar erwarteten Vorwurf zu verteidigen sucht, berühren ebenso unstichhaltig als verstimmend. Ich halte es für dringend geboten erstens, daß er die von seinem Vater begonnenen konzertartigen öffentlichen Vorträge mit verschieden charakterisierter Tongebung fortsetzt, zweitens, daß er Schülern von möglichst heterogener Anlage in möglichster Gleichmäßigkeit sein eigenes Können mitteilt. Dabei wird es sich m. E. vor allem um eine bis ins letzte gehende Erziehung des Ohres handeln müssen; mit bewußter »Rumpfmuskeleinstellung« besonders in frühen Stadien zu operieren scheint mir insofern geradezu verhängnisvoll, als dadurch beim Anfänger nur zu leicht eine Verkrampfung, also ein beim Singen an sich fehlerhafter Zustand herbeigeführt würde. Vielmehr wird auch der Vertreter der Typentheorie genau so wie es bisher jeder leidlich vernünftige Gesangslehrer getan hat, zunächst dafür sorgen müssen, daß der Organismus des Schülers sich lockert, d. h. reaktionstüchtig wird. Die Fähigheit, im Einzelfall das Richtige zu treffen, ergibt sich darauf innerhalb des Umfangs der ursprünglich vorhandenen Anlage — und nur diese kann geweckt, nicht über sie hinaus etwas produziert werden — ganz automatisch, soweit nur der Lehrer nach Rumpfstellung, vornehmlich aber nach seiner Tongebung selber als Paradigma dienen kann. — Von der Einhaltung der damit gegebenen Richtlinien scheint wenigstens mir das Schicksal der Rutz'schen Typentheorie in der Praxis abzuhängen, nicht aber von der im wissenschaftlichen Interesse natürlich unerläßlichen schriftstellerischen Propaganda, — ganz zu schweigen von der heute jedenfalls mehr als anspruchsvollen Forderung einer aus öffentlichen Mitteln zu errichtenden Stilbildungsschule im Wagner'schen Sinne.

Zum Schluß kann ich nicht umhin, auf eine, wie mir scheint, prinzipielle Ähnlichkeit der Rutz'schen Typentheorie mit — Riemann's Phrasierungslehre hinzuweisen. Wie dort infolge der Aufdeckung bestimmt formulierbarer Gesetze des musikalischen Geschehens die Musikästhetik Unschätzbares gewann, für die Praxis dagegen eigentlich nur eine allgemeine Anregung abfiel, während die Detailausgestaltung der Lehre sich eher als instinkthemmend, denn -fördernd ausweist, so steht es m. E. auch hier. Der Künstler von übermittelmäßiger Begabung wird durch Rutz auf Gesichtspunkte aufmerksam gemacht, die sich subkutan schon immer in seiner Tätigkeit ausdrückten; im Einzelfall aber ist er trotzdem stets wieder auf den Fonds persönlicher Intuition angewiesen, den er eben von Natur hat und an dessen Bestand keine noch so geistreiche Reflexion etwas zu ändern vermag. Herm. Roth.

Stauber, Paul, Vom Kriegsschauplatze der Wiener Hofoper. Das wahre Erbe Mahler's. Wien, Huber u. Lahme Nachf. ℳ 1,—.

Streatfeild, Richard A. "The Opera". London, Routledge, 1908. New edition. 363 pp. demy 8vo. 7/6.

This admirable book should be translated into other languages, as being the best thing of its kind in any, and international in application. It gives the history of opera, especially through the concrete examples, from Jacopo Peri (1561—1633) down till today. For every opera "in the modern repertory" (giving elbow-room to those words) author halts, and sets out the plot in concise reasonable form and with much excellence of language. The critical views on the music are worthy of respect. Arrangement (with indexes) so clear that available for reference no less than perusal. Preceded by well-turned preface from pen of J. A. Fuller Maitland. For Streatfeild's book on growth of "poetic basis", see VIII, 150, Jan. 1907.

Tschudi, Clara. "Ludwig II, King of Bavaria". London, Sonnenschein, 1908. pp. 274, demy 8vo. 7/6.

The youthful "romanticist on the throne" had scarcely turned round there (1864, aged 19), when he sent for Wagner (aged 51, and at Stuttgart in retreat from Vienna) in truly Sultan-like fashion with a signet-ring, and thus altered the course of musical history. In bed in the small hours of the morning on the 16th July

1870 he gave the order which mobilized his army to support Prussia against France; from which act, for all waited for the Wittelsbach, proceeded German unity. Four months later, if more grudgingly, he wrote a midnight letter to the King of Prussia which made Germany an Empire. If instead of being a shy neurotic prince, dimly knowing his own motives, he had been a Bonaparte consciously riding the whirlwind, he could not have done three things more dramatically incisive.

This extraordinary case, with its afternoon of wild insanity, has fascinated a host of writers, such as Beyer, Brachvogel, Craemer, Gerold, Karl, Heigel, Ireland, Kobell, Lampart, Graser, Müller, Sailer, Zeiller. No one has written more graphically than the present Norwegian authoress, b. 1856, of the same original noble stock as Burkhard Tschudi, founder 1732 of Broadwoods. Indeed she is unique in these character-studies, having done the same by Madame Mère, the Empresses Augusta, Elizabeth and Eugénie, Queen Maria Sophia of Naples, and the "Women of the day"; making her books as engrossing as the best fiction, and having her Norwegian translated comprehensively into German, French and English. Lives at Tönsberg (Norway). Late King Oscar of Sweden gave her gold medal "literis et artibus".

The chapters on Wagner, (V, VI, XXVI, XXVII, etc.) are of consummate interest. First comes the brief period (May 1864 — Dec. 1865) when, after wretched discomfort and debt, he sunned himself on the shores of Starnbergersee and at Munich, receiving lavish favour from an injudicious youth. The popular will and the boy-king's hand together drove him out from Briennerstrasse, but the motive of the latter was more jealousy than an active morality. Of course there is the Tristan and Isolda performance (10 June 1865), where Munich took over Vienna's unfinished task. Later the 1876 visit to Bayreuth, when Ludwig's admiration had become more intellectual than personal. The story is told in some detail of the 210 one-man-audience midnight performances (1871—1885) at the Munich Hof-Theater, whereof 165 were plays and 45 were operas; he thus heard in 1884 and 1885 Parsifal itself 9 times (produced at Bayreuth 1882). Few realize the extent and duration of this proceeding. Ludwig continued Wagner's 1865 "Sustentationsgehalt" (amount not revealed) down to W's death; this in contrast with his general fickleness. Wagner's life was 1813—1883, Ludwig's was 1845—1886. The latter reigned 22 years, and drowned himself in shallow water in the Starnberg lake the day after he was put under restraint in the Schloss Berg. He was a man of fine ideas, just overbalanced.

These Tschudi character-sketches contain neither the plain ordination of facts, nor the accurate dating, which are the essence of history. But they make the subject-matter understood to people who never read history. Though not so declared, present book is for every musician's shelf. English translation well done by Ethel Harriet Hearn. She makes some small mistakes. E. g. "holding their lectures" is not English for ministers taking their papers to a king.

Vallas, Léon, La Musique à Lyon. Tome I. La Musique à l'Académie. Lyon **1908**, in-4° de 250 pages. 7 frs. 50.

Notre collègue M. de La Laurencie analysera plus longuement que je ne puis le faire ici cet ouvrage. Je tiens pour ma part, à signaler à tous nos collègues étrangers l'intérêt capital de cette publication. L'histoire de la musique, est ordinairement le moindre souci de nos travailleurs provinciaux. Çà et là, quelques recherches d'archives, enfouies dans des bulletins archéologiques, forment la seule contribution que nous pouvons attendre des amis de la musique, éloignés de Paris.

Avec M. Vallas, la musicologie s'affirme, et produit une œuvre d'érudition digne de ce nom. Puisée aux sources directes, l'*Histoire de la Musique à Lyon* nous révèle toute une phase de notre vie artistique française. Ce premier tome traite de la musique à l'Académie lyonnaise. Les tomes 3 et 4 parleront de l'Opéra et des Concerts. Le tome 2 formera la publication d'œuvres inédites des artistes Lyonnais. J. E.

Wagner, Richard, Œuvres en Prose. T. II. Traduites en Français par J.-G. Prod'homme et Dr. F. Holl. — (Weber. — La Neuvième Symphonie. — Les Nibelungen. — Un théâtre national Allemand. — Discours (1848). Un volume in-18 jésus. Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot, Paris. 3 fr. 50.

Le second volume des *Œuvres en prose* de Wagner, traduites par MM. Prod'homme et Holl, vient de paraître. Il contient un certain nombre de projets amorcés par Wagner, dont certains furent abandonnés, tandis que d'autres recevaient une pleine réalisation.

La traduction de notre collègue est précise et heureuse. J'ai déjà signalé l'année dernière, l'intérêt qu'il y aurait à répandre des œuvres comme celles-là, dans notre Enseignement secondaire, où elles feraient un heureux contre-poids au classicisme de nos humanités. Je sais bien que c'est là une chimère. Wagner n'ira dans l'Université que le jour où il sera devenu classique lui-même, et ce jour est encore bien loin.

Un bon point à M. Prod'homme pour sa courageuse traduction.

J. E.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Veränderungen:

MWB Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, eingegangen.
MRu Neue Musikalische Rundschau, München, ebenso.
RM Revue Musicale, Paris, jetzt Quai de Passy 16.
SH Sängerhalle, Leipzig, jetzt »Deutsche Sängerbundeszeitung«, Leipzig, C. F. W. Siegel.

Anonym. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg, NMZ 30, 8. — Lilli Lehmann und Haus »Wahnfried«, S 66, 52. — Die gekürzten Wagner-Vorstellungen, S 67, 2. — Granville Bantock, MT 50, 791. — Rheinberger memorial fund. (The erection of a memorial tablet at the house of Josef Rheinberger at Munich), NMR 8, 86. — Aged musicians, MMR 39, 457. — The Year 1908, MMR 39, 457. — Richard Wagner und seine Künstler, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1908, Nr. 50. — Richard Wagner in seinen Briefen (von Erich Kloß [Bespr.]), OMZ 17, 2. — Was sie (berühmte Bühnensänger) vorher waren, Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung. Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, 1909, 18. Jan. — Frédéric-Auguste Gevaert †, VM 2, 8.

Adam, Joh. Zur Datierung des Lutherliedes (Ein' feste Burg), MSfG 14, 1.

Ahrent. Sänger und Gesangsarzt, Mk 8, 8.

Andro, L. Striche, AMZ 36, 2.

Antcliffe, Herbert. Liszt and Brahms, MMR 39, 457.

Baerwart, Th. Die Basler Liedertafel, SMZ 49, 1f.

Band, Erich. Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters, DMZ 40, 2.

Batka, R. Zur Konzertreform, KW 22, 8.

Bauer, Curt. E. T. A. Hoffmann's musikalische Weltanschauung, HKT 13, 4f.

Baumstark, Anton. Die Wasserweihe an Epiphanie nach dem koptischen Ritus, KM 10, 1.

Bertini, P. Il progresso del Wagnerismo in Italia, NM 13, 156.

Bever, A. van. Le cantique des cantiques de Pierre de Courcelles, SIM 5, 1.

Bohn. Le nombre musical grégorien, ou rhythmique grégorienne, théorie et pratique, par le R. P. D. Mocquereau (Besprech.), GBl 34, 1.

Bonvin, Ludw. Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition, MS 42, 1.

Boseley, Leonard K. Henry Willis: an appreciation, MO 32, 376.

Br., J. Ariane et Barbe-Bleue, de Paul Dukas, GM 55, 2.

Bremme, Wilh. Die antiken Metra im lateinischen Kirchenliede bis zur sogenannten Renaissance, KM 10, 1.

Browne, James A. Handel's Trumpeter, MMR 39, 457.

Brussel, R. Lettres inédites d'Emanuel Chabrier, SIM 5, 1.

Bülow. Aus Hans von Bülow's letzten Briefen (Briefe von H. v. Bülow, herausgegeben von Marie von Bülow), SMZ 49, 1.

Challier, Ernst, sen. Ist die Verlängerung der bestehenden Schutzfrist ein Bedürfnis für den Musikalienhandel und die musikalische Welt? DMMZ 31, 3f.

Chavarri, Eduard L. La cansó del Sol, RMC 5, 60.

Clop, F. Eusebio. I recitativi liturgici nella tradizione francescana, Rassegna gregoriana per gli studi liturgici et pel canto sacro, Roma, 7, 11/12.

Conze, Joh. Zur Frage des Befähigungsnachweises der Musikpädagogen gegenüber der Staatsregierung, AMZ 36, 2.

Curzon, Henri de. Ernest Reyer, GM 55, 3. — Monna Vanna, à l'Opéra de Paris, ibid.

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Dickinson, Edward. The teaching of musical appreciation, Mus 14, 1f.
E., F. G. The Milton Tercentenary Celebrations, MT 50, 791.
Engelke, Bernhard. Joh. Friedr. Fasch, Versuch einer Biographie, SJMG 10, 2.
Enschedé, J. W. Wilhelm Heinrich Christoph Schmölling †, Cae 66, 1.
Finck, Henry T. Modern improvements in Prima Donnas, Mus 14, 1.
Fisher, Eleanor. Frederick A. Stock, Mus 14, 1.
Fricke, H. Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges an hamburgischen höheren Schulen u. Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten, Sti 3, 4.
Fridberg, F. Beethoven's »Fidelio« und die Leonoren-Ouverture Nr. 3, Sonntagsbeilage z. Voss. Zeitung, 1908, Nr. 51.
Frommhold. Zur Choralbuchreform, K 20, 1f.
G., W. F. Studio incidents with reflections for the new year, Mus 14, 1.
Gauer, Oscar. Genius v. Charlatanry, MO 32, 376.
Glabbatz. Wie die Alten disponierten. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues, MSfG 14, 1.
Göhler, Georg. Schwedische Musik, KW 22, 8.
Hadow. Schubert's »Gastein« symphony, NMR 8, 86.
Hähn, Rich. Die Ablehnung des neuen Bühnenvertrages, AMZ 36, 1.
— Atmen und Singen, Mk 8, 8.
Harris, Clement K. On turning over a new musical leaf, Mus 14, 1.
Heuß, Alfred. Händel's Samson in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander, ZIMG 10, 4.
Hirzel, Bruno. Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527, SIMG 10, 2.
Hölschner, G. Buch- und Musikalienhandel, Die Weltwirtschaft, Leipzig, 3. Jahrg. 2. Teil.
Hülcker, Wilh. Johanna Kinkel. Ein Gedenkblatt zu ihrem 50. Todestag, NMZ 30, 7.
Humbert, Georges. A travers la littérature musicale, VM 2, 8.
Huré, Jean. Joseph Bonnet, MM 20, 24.
Irrgang, Bernh. Neue Orgelwerke, MRu 1, 20/21.
Istel, Edgar. Deutsche Weihnachtsspiele, MRu 1, 20/21.
— Weber et Wagner, GM 55, 2.
Judson, Arthur. John Smith, practical musician, Mus 14, 1.
Kamieński, Lucian. Mannheim und Italien, SIMG 10, 2.
Kidson, Frank. The evolution of clef signatures, NMR 8, 86.
Kloß, Erich. Das Tannhäuser-Bacchanal, RMZ 10, 3.
— Berliner Musik-Glossen, MRu 1, 20/21.
Kocsirz, Adolf. Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus (von E. Biernath), ZIMG 10, 4.
Kufferath, M. F.-A. Gevaert, MM 20, 24.
Lahee, H. C. Musical education in England, Mus 14, 1.
Lamprecht. Beiträge zur Ästhetik der modernen Musik. (Aus: »Zur jüngsten deutschen Vergangenheit«), RMZ 10, 1.
Laurencie, L. de la. Notes sur la jeunesse d'André Campra, SIMG 10, 2.
Law, F. S. American Choral societies: A symposium, Mus 14, 1.
— Siegfried Ochs and the Philharmonic Chorus of Berlin, Mus 14, 1.
Lederer, Victor. Die Geige Paganini's, RMZ 10, 3. Leipziger Neueste Nachrichten, 6. Jan. 1909.
Lessmann, Otto. Some unpublished Brahms' letters (From the AMZ), NMR 8, 86.
Levin, Julius. Von berühmten Streichinstrumenten, Berliner Tageblatt, 1908, Nr. 663.
Lewinsky, Josef. Tannhäuser-Reminiszenzen, AMZ 36, 1ff.
Liebscher, Arthur. Was uns not tut. Ein Kapitel vom Auswendigspielen im Konzertsaale, NMZ 30, 7.
Liliencron, D. v. Die Macht der Musik, Nord und Süd, Berlin, 32, 12.
Limac, O. L. Wann stimmt ein Blasinstrument rein? DMMZ 31, 3.
Lowe, George. The songs of Richard Strauß, MO 32, 376.
Maclean, Charles. Sir George Smart, Musician-Diarist, SIMG 10, 2.
Maguire, Helena. Professor Max Mueller: a true music lover, Mus 14, 1.
Markus, S. Die »Vestalin« in Mailand, NMZ 30, 8.
Marsop, Paul. Römischer Musikbrief, Mk 8, 8.
Mathews, W. S. B. Music teaching in small towns: Is it fatal to musical ambition? Mus 14, 1.
Mauclair, Camille. Claude Debussy, Der Zeitgeist, Beiblatt z. Berliner Tageblatt, 30. Nov. 1908.
Milligen, van. François Auguste Gevaert (1838—1908), Cae 66, 1.
Mojsisovics, R. v. Erich Adolf Degner †, KL 32, 1f.
Morsch, Anna. Mozart. Sein Leben und Schaffen von Dr. Karl Storck (Bespr.), KL 32, 2.
Moser, Gustav von. Reminiszenzen an Franz Liszt, RMZ 10, 2.

Müller, Heinr. Orgelumbau in der Stadtkirche zu Friedberg i. H., MSfG 14, 1.
Münnich, Rich. Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdy's, MSS 3, 10.
Nef, Karl. Bach als Maler (Bespr. des Schweizer'schen Buches über Bach), SMZ 48, 35.
— Eine historische Musikinstrumentensammlung in Zürich, SMZ 49, 1.
— Alte Meister des Klaviers. IV. Johann Pachelbel, 1653—1706, Mk 8, 8.
Neuhaus, Gust. Das natürliche Notensystem, AMZ 36, 2.
Newman, Ernest. Recent new works in England. Elgar's new symphony — Musical Festivals, NMR 8, 86.
Niemann, Walter. Die deutsche Musik der Gegenwart (von Rudolf Louis), Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung. Beilage der Leipziger Neuesten Nachr. 18. Jan. 1909.
Ott, Karl. Il »Confractorium« nella liturgia ambrosiana, Rassegna gregoriana per gli studi liturgici et pel canto sacro, Roma, 7, 11/12.
Palme, R. Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt, nebst kurzen Mitteilungen über die Kirchen, ZfI 29, 10f.
Parker, D. C. On the moral power of music, MO 32, 376.
Petsch, Robert. Die Tragik des »Fliegenden Holländers«, Mk 8, 8.
Pietzsch, Herm. Trompetenblasen in alter und neuer Zeit, DMZ 40, 2.
Pohl, Louise. Weimarer Erinnerungen, BfHK 13, 4.
Pougin, Arthur. François-Auguste Gevaert, nécrologie, M 75, 1.
— Le bilan musical de l'année 1908 au théâtre, ibid.
— Première représentation de Monna Vanna à l'Opéra, M 75, 3.
Prout, Ebenezer. André Pirro's »L'esthétique de Jean Sebastian Bach«, MMR 39, 457f.
Prümer, Adolf. »G. P.« (Generalpause), RMZ 9, 51/52.
Quittard, H. Etudes de musique moderne: le Requiem de M. Ch. Lenepveu, RM 9, 1.
R—r, O. Wien, die Musikstadt, HKT 13, 5.
Reed, William. Musical criticism, MO 32, 376.
Reimann, H. Hans von Bülow, Nord und Süd, Berlin, 32, 12.
Riemann, Hugo. Baron Frédéric Auguste Gevaert †, ZIMG 10, 4.
— Formenlehre und Vortragslehre. (Aus Grundriß der Musikwissenschaft), SMZ 48, 36.
Riemann, Ludw. Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre, MSS 3, 10f.
Rivet, Gustave. La musique et le budget de la République française en 1909, RM 9, 1.
Rohde, Heinr. Johann Nikolaus Beisheim. Ein kurzes Lebensbild, Si 34, 1.
Romeu, Lluís pbre. Segon Congrés de Música Sagrada, RMC 5, 60.
Roujon, Henri. Notice sur la vie et les travaux de Giuseppe Verdi, GdM 2, 6f.
Rudder, May de. Peter Cornelius à Weimar (1852—1859), VM 2, 8.
Sachs, Curt. Die Hofmusik der Fürsten Solms-Braunfels, SIMG 10, 2.
— Ein schweizerischer Psalter in italienischer Sprache aus dem Jahre 1753, MSfG 12, 12.
Sandhage, A. Eine Ausgabe des Graduale Vaticanum mit rhythmischen Zeichen, KM 10, 1.
Schaub, Hans F. Der Rückgang des Musikzeitschriftenwesens, DMZ 40, 2.
Scheurleer, D. F. Jean Marie Leclair L'aîné in Holland, SIMG 10, 2.
Schmid, Andreas. Liturgica: Sanctus — Benedictus! MS 42, 1.
Schmidt, Leopold. Ehrlichkeit in der Musik, S 67, 1.
Schneider, Louis. Von der »Komischen« und der traurigen Oper in Paris, S 66, 52.
Schünemann, Georg. François Auguste Gevaert †, AMZ 36, 3.
Schütz, Rudolf. Ein Lehrgang nach der Elementarklavierschule ohne Text von Adolf Ruthardt, KL 32, 1.
— Musikunterricht als »technisches Fach« an Seminaren, MSS 3, 10.
Schüz, A. Tonsetzer der Gegenwart: Sigfrid Karg-Elert, NMZ 30, 7.
Schweitzer, Albert. Sobre la personalitat y l'art de Bach (acabament), RMC 5, 60.
Segnitz, Eugen. Friedrich Klose, BfHK 13, 4.
— Corregio's Farbenmusik, AMZ 36, 3.
Servaes, Franz. Felix Weingartner und die Wiener, Leipzig. Tageblatt, 24. Jan. 1909.
Southgate, T. Lea. Musical instruments in Indian Sculpture, ZIMG 10, 4.
Spanuth, Aug. Das Musikjahr 1908, S 67, 1.
— Zur »ersten Bülow-Biographie«. Einwendungen von Marie von Bülow, S 67, 2.
Spitta, Fr. Liturgischer Rückblick auf die Erlebnisse eines halben Jahrhunderts, MSfG 14, 1.
Starcke, Herrmann. Aus denkwürdiger Zeit. I. Meyerbeer's »Afrikanerin« in der Pariser Uraufführung, NMZ 30, 7.

Storck, K. Ein Neujahrswunsch, AMZ 36, 1.
-t-. Leipzigs Musikzeitschriftenwesen, Leipziger Volkszeitung, 1908, Nr. 302.
Th. Ein neues Regenlied von Brahms, RMZ 9, 50.
— Ruth St. Dénis, RMZ 10, 2.
Thomas, Wolfgang A. Die neueste Mode, RMZ 10, 2.
— Über chromatische Chromatik, RMZ 9, 51/52.
— Die unsterbliche Geliebte Beethoven's, RMZ 10, 1.
— Brahms heute, RMZ 9, 50.
Tischer, G. Perioden in der Musikgeschichte. RMZ 10, 3.
T(ischer), G. Französische Noten über deutsche Musik, RMZ 9, 50.
Trabandt, H. Einige Geschichten über Geigensammlungen, Blätter f. Belehrung u. Unterhaltung, Beilage d. Leipziger Neuest. Nachrichten, 25. Jan. 1909.
Trapp, E. Luisa Tetrazzini, NMZ 30, 8.
Unger, Max. J. B Cramer und M. Clementi, BfHK 13, 4.
Urbach, Otto. Auch eine Strafpredigt, NMZ 30, 8.
Vancsa, M. »Gustav Mahler's Erbe« von Dr. Paul Stefan (Bespr.), Die Wage, Wien, 11, 51/52.
Vajs, Jos. Etwas über den liturgischen Gesang der Glagoliten der vor- und nachtridentinischen Epoche, Archiv f. slavische Philologie, Berlin, 30, 1/2.
W., G. Aphorismen über Glocken, GBl 33, 12 f.
Weingartner, Felix. Eine Zeitgenossin Beethoven's. Eine Begegnung, KL 32, 2.
— Striche bei Wagner, NMZ 30, 8.
Welcker, Felix. François Auguste Gevaert †, Mk 8, 8.
Whiting, Arthur. The lesson of the Clavichord. NMR 8, 86.
Wild, Irene. Das Brahms-Denkmal von Max Klinger, S 67, 1.
Williams, T. D. Sight reading, Mus 14, 1.
Winter, M. Vater Haydn, Fürs Kind, Festschrift für die Jugend, anläßlich des 60jähr. Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josef I. herausgegeb. vom Klub Deutscher Schriftstellerinnen in Prag, 1908. Nr. 1.
-y-. Zentralsingschule Würzburg, GBl 34, 1.
Zuijlen van Nijevelt, J. A. H. Baron van. Het mysticisme in 't werk van Richard Wagner, Cae 66, 1 f.
Zuschneid, Karl. Musikalische Zeitfragen: Aufgaben und Ziele des Musikpädagogischen Verbands, NMZ 30, 8.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Brüssel.

Nach erfolgter Neuwahl setzt sich der Vorstand der Sektion Belgien der IMG. wie folgt zusammen:

Vorsitzender: Edgar Tinel, Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel.

Schriftführer: Ernest Closson, Conservateur am Museum des Kgl. Konservatoriums in Brüssel.

Schatzmeister: Hans Taubert, i. Fa. Breitkopf & Härtel in Brüssel.

Paris.

La dernière réunion de la section de Paris a eu lieu le 12 janvier, salle Gaveau, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président.

Trois communications ont été faites à cette séance:

par M. Prod'homme, sur la Statistique musicale de la France, et particulièrement de Paris (subventions aux théâtres et à la musique, recettes des théâtres, concerts et spectacles);

par M. Laloy, sur Rimski-Korsakoff et l'audition colorée;

par M. Aubry, sur la vie et la condition sociale et juridique des Jongleurs aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

Le secrétaire: **J.-G. Prod'homme.**

Washington[1]).

D. C. On December 15th, 1908 the Washington Choral Society performed Handel's "Judas Maccabaeus" with Arnold Dolmetsch of Boston at the

1) Aus bestimmten Gründen fand der gesamte Bericht an dieser Stelle der Zeitschrift seine Aufnahme.

harpsichord. No "additional accompaniments" were used and a sincere effort was made to perform this wonderfully fresh oratorio in the spirit of its age. The concert was noteworthy because it deliberately broke away from the ill-advised custom to perform the "Messiah" year after-year without giving Handel's other oratorios a fair chance to be heard. The rather primitive choral and orchestral situation has prevented the conductor Heinrich Hammer from living up to his European reputation, but it is safe to say that no other conductor in this neighbourhood could have accomplished half the artistic results. Dolmetsch's accompaniments on the harpsichord were delightful. He afforded the local musicians a rare treat and object lesson by demonstrating in a private recital the possibilities and charms of the clavichord. Who has never head a Bach fugue on the clavichord, does not know how "romantic" and expressive a fugue really may sound. The "Well tempered clavichord" on the modern pianoforte is a caricature, and the modern pianoforte instead of a harpsichord in Handel's oratorios is a very poor substitute indeed.

The truth of this rather obvious declaration of principles was further demonstrated by Arthur Whiting, the remarkable American pianist and composer, who contrasted the clavichord, harpsichord and and pianoforte in a recital in conjunction with the thirtieth annual meeting of the Music Teachers National Association held at Washingtion from Dec. 29 to 31st. Let our keyboard artists play the old music on the instruments for which it was conceived, and the revival of Scarlatti, Couperin, Froberger &c will be easy!

Prof. Waldo F. Pratt, the President of the M. T. N. A. had prepared an elaborate and instructive propamme of addresses and discussions of educational topics by the best men of this serious-minded organisation which under his guidance bids fair to exercise important educational functions in the musical life of the United States. Vital problems in school and college music, harmony, terminology. musical paedagogy in general, &c. were ably discussed by Messrs. Pratt, Chadwick, Stanley, Foote, Root, Cady, Farnsworth, Gow, Smith, McWhood, White, Manhester and other well known executants. Besides Arthur Whiting, Maud Powell the violinist and the Knapp Quartet of Evanston, Ill., entertained the convention with a recital. The Knapp Quartet deserves credit for having introduced to the members of the M. T. N. A. a new Pianoforte Quintet by the young and gifted American composer Arsue Oldberg, who assisted at the piano. In honor of the occasion the Library of Congress had arranged a special exhibition of rare music and books on music, thus supplementing a paper read on the Music Division of the Library of Congress by the undersigned.

Most members of the American Section of the I. M. G. being also members of the M. T. N. A., the annual meeting of the former was held during the convention on December 30th. at the Library of Congress, with result that the American membership was increased by six. Prof. Stanley, the President of the Section, presided at the meeting. Prof. Gon of Vassas College read a very thoughtful paper entitled "A Comparison of Sixteenth Century and Nineteenth Century Tendencies in Musicl Theory"; and the undersigned, in absence of the author, read a brief but stimulating paper prepared by Jaroslaw de Zielinski, Buffalo, N. J., on American Folkmusic.

In this paper the author joined issue with those who see in the music of the North American Negro the natural basis of an American Folk song. Claiming as others have done before him that the negro has borrowed more from his former master than he contributed to his mode of musical speech, Mr. de Arthur Farwell, regarded of the music of the North American Indian as a more legitimate source of true American Folk song. The discussion of the paper developed a consensus of opinion that the music of both the American negro and Indian might contribute something towards American music, but that neither could be a satisfactory basis of the white man's Folkmusic.

After re-election of the present officers of the American Section (Prof. A. A.

Stanley, Ann Arbor, Mich., President; Dr. Frank Damrosch, New York City, Vice President; Mr. O. G. Sonneck, Washington D. C., Secretary; Prof. Waldo S. Pratt, Treasurer) and the election of Prof. Geo. C. Gow, Vassar College as fifth Executive Officer provided by the Constitution, all members present helped to make the annual reunion of the American Section a most "gemütlich" and pleasant affair.

Washington. **O. G. Sonneck.**

Umfrage.

Für zwei Spezialpublikationen über Josef Haydn wäre mir die Einsicht in alle Briefe, die das Verhältnis Haydn's zum Verlagshause Artaria & Co. in Wien, sowie die Herausgabe seiner schottischen Lieder betreffen, sehr erwünscht. Ich erlaube mir daher die Bitte an Besitzer derartiger Briefe zu richten, Abschriften davon an meine Adresse einsenden zu wollen.

Dr. **Hugo Botstiber,**
Sekretär der k. k. Akademie für Musik u. darstellende Kunst.
Wien III. Lothringerstraße 14.

Buchhändlerkatalog.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlagsbericht 1908. I. Nach Gruppen geordnet. II. Alphabetisch geordnet.

Neue Mitglieder.

Calvin B. Cady, 225 Newbury St., Boston, Mass.
E. **Closson**, Conservateur am Kgl. Konservatoriums-Museum, Brüssel, 47 Avenue Ducpetiaux.
Professor **Rossetter G. Cole**, University of Wisconsin, Madison, Wis.
Professor **Charles H. Fransworth**, Teachers College, Columbia University, New York City.
Dr. **Charles A. E. Harris**, Earnscliffe, Ottawa, Canada.
Lucian Kamieński, Musik-Redakteur der Allgem. Zeitung, Königsberg i. Pr., Große Schloßteichstraße 11 I.
Leonard B. McWhood, Columbia University, New York City.
Heinrich Melcer, Direktor der Warschauer Philharmonie, Warschau, Moniuski 5.
Richard Scheumann, Musikschriftsteller, Kleinzschachwitz bei Dresden, Therese Maltenstraße.
Professor **R. L. Schneider**, Direktor der Dresdner Musikschule, Dresden-Blasewitz, Berggartenstraße 1.
Carlyle M. Scott, University of Minnesota, Minneapolis, Minn.
Frl. Professor **Marie von Sobolewska**, (priv. Gesangschule), Warschau, Chmielna 14.
William A. White, Teachers College, Syracuse University, Syracuse, N. Y.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. phil. **Adolf Chybiński**, jetzt Krakau, Dluga-Gasse 4 I.
Carl Hasse, jetzt Kantor an der Johanniskirche in Chemnitz, Uferstraße 4 I.
Dr. **Vladimir Helfert**, jetzt Prag-Smichow, Egenberggasse 7.
Edgar Tinel, jetzt Direktor des Kgl. Konservatoriums. Brüssel, 16 place du Petit-Sablon.

Ausgegeben Anfang Februar 1909.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. Zehnter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Mitteilungen über den III. Kongreſs der Internationalen Musikgesellschaft in Wien.

Man ersucht dringendst, die Anmeldungen und Einzahlungen zum Kongresse sobald als möglich vorzunehmen, da die Zuteilung der Karten zu den Konzerten und Veranstaltungen nach der Reihenfolge der Anmeldungen und Einzahlungen vollzogen wird.

Da bisher schon zahlreiche Anmeldungen aus dem In- und Ausland vorliegen, so wird dieses Ersuchen im Interesse derjenigen, die dem Kongresse beitreten wollen, wiederholt. Es wäre dem Wiener Kongreßausschusse sehr peinlich, wenn etwa diejenigen, die sich spät melden, entweder minderwertige Sitzplätze oder zu einzelnen Veranstaltungen gar keine Plätze mehr erhalten könnten.

Wien, im Februar 1909.

Der Wiener Kongreſsausschuſs.

Josef Lanner's Fortleben im Volksliede.

II.

In der Zeitschrift der IMG., Jahrgang VIII, Heft 1 (Oktober 1906), S. 6ff. wurde das Vorkommen einer Lanner'schen Melodie im Volksmunde kritisch beleuchtet. In Nachfolgendem sollen zu dieser Arbeit Nachträge (I.) sowie neue Nachweise über das Fortleben Lanner'scher Musik (II.—V.) dargeboten werden.

I.

Zu den sieben in oben angezogener Arbeit veröffentlichten Parallelen von Lanner's Steirischen Tänzen (Mel. A.) finden sich noch je eine Melodie in J. Pommer, Liederbuch für die Deutschen in Österreich, [Wien, 1894] S. 249f., Nr. 179, aus Oberösterreich (Kremsmünster) stammend, Original in Fdur, (Mel. B.) mit der Anmerkung: »Weise einem Lanner'schen Walzer

sehr ähnlich« und in V. Zack, Heiderich und Peterstamm, I., [Graz, 1885] S. 8, Nr. 5, aus Steiermark, Original in D dur (Mel. C.) mit dem Texte von A. Schosser[1]).







1) Vgl. J. Lanner's Fortleben im Volksliede, I. S. 7.

2) Es sei mir hier gestattet, auf einen Druckfehler, der in Kremser's Gesamtausgabe steht, aufmerksam zu machen. Takt 1: des Mittelsatzes (Melodie A. 13) heißt ... cis usf.



Melodie B. ist im I. Teile (Takt 1—12) der Unterstimme des Originales in den Umrissen gleich, nur zeigt sie einen weit einfacheren rhythmischen Aufbau. Der II. Teil (Takt 13—20) ist im allgemeinen der Melodie A. gleich, nur ist die rhythmische Gliederung in umgewandelt.

In Melodie C. ist im I. Teile das Stimmenverhältnis des Originales umgekehrt, die Lanner'sche Oberstimme tritt hier als Unterterz auf. Der II. Teil ist vom Originale vollständig verschieden, findet sich aber schon als Melodie D. in dem I. Aufsatze über Lanner's Fortleben.

Beide Melodien zeigen als Volksgut die für die süddeutsche Volksmusik

charakteristische Vermeidung der chromatischen Sekunde und die Bevorzugung der Septime. [Takt 1, 2, 4, 5, 7, 8 und Takte 14 und 18] [1])

Der Text zur Melodie B. findet sich als 3. Strophe der im I. Teil dieser Arbeit veröffentlichten Melodie F., ebenfalls aus Oberösterreich stammend.

II.

Zu einer weiteren Melodie aus Lanner's Steirischen Tänzen [Mittelsatz des II. Tanzes] (Melodie A.) findet sich eine sehr ähnliche Ländlerweise in dem handschriftlichen Ländlerbuche des Johann Kummer in Getzersdorf [Gb. Herzogenburg, N. Ö.] (für eine Violine, 1875, Original Adur), welche hier als Melodie B. mit dem Lanner'schen Original verglichen ist.



1) Vgl. L. Riemann, Das deutsche Volkslied VI, 24, 9. und 10. Lehrsatz.

Die Melodienähnlichkeit tritt zwar nur in den Takten 1—4 und 9—12 deutlich zutage (Gleichheit der betonten Taktteile); die Takte 5—8 und der Schluß (13—16) zeigen eine vom Original abweichende Fassung, was aber bei Volksmelodien nicht selten ist. In den Takten 5—8 wird durch diese Abweichung der Übergang vermieden, während der Schluß bei aus der Kunstmusik eingedrungenen Volksweisen meistens abgeändert erscheint. Das Hauptargument für die Herstammung der Melodie B. von der Lanner'schen Weise ist aber die rhythmische Gliederung, welche mit dem Originale fast übereinstimmt. Ein weiterer Beweis für die kunstmäßige Herkunft dieses Ländlers liegt endlich in dem Umstande, daß der achte, volksmäßige Ländler acht Takte und monopodische Betonung besitzt, während vorliegender Tanz 16 Takte und dipodischen Rhythmus aufweist.

III.

Eine in der Volksmusik öfters vorkommende Melodie stammt aus J. Lanner's 180. Werk, das den poetischen Titel »Abendsterne« führt. Es ist dies das I. Thema des 1. Walzers, welches weiter unten als Melodie A. (Original E dur) angeführt ist.

Zu dieser Weise finden sich folgende Parallelen:

Melodie B.; H. R. August, Schwäbische Volkstänze, [Stuttgart, ohne J. Z.] Heft II, Nr. 1. »Der Hausschlüsselwalzer« (Original in D dur).

Melodie C.; A. L. Gaßmann, Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland [Basel, 1906], S. 144, Nr. 180, woselbst auf S. 192 in der Anmerkung steht: Eine bekannte Walzermelodie (Lanner?).

Melodie D.; J. Pommer, Jodler und Juchezer [Wien, 1889], S. 20, Nr. 24, Jodler aus Steiermark. (Original in F dur).

Melodie E.; V. Zack, Heiderich und Peterstamm II. [Graz, 1887], S. 11, Nr. 8, Lied: Bei mein' Derndl, aus Steiermark. (Original in C dur).





Die größte Ähnlichkeit mit dem Originale zeigen Melodie B. und C. Beide Melodien vermeiden aber als unvolkstümliches Element die chromatische Sekunde (Takte 1 und 9)[1]. Während aber Lanner in den Takten 5, 7, 9 und 13 den Rhythmus durch Hinüberziehen des Tones vom vorhergehenden Takte gewissermaßen unterbricht, stellt die Volksüberlieferung den rhythmischen Fluß wieder her und wählt, diese Änderung gleichsam hervorhebend, für den 1. Taktteil obengenannter Takte einen neuen Melodieton; daher kommt es auch, daß die Töne der betonten Taktteile in diesen Takten nicht

1) Vgl. L. Riemann, a. a. O.

gleich sind. Es wird dies gerade hier erwähnt, weil in der Regel die Gleichheit der betonten Taktteile das verläßliche Charakteristikum der Ähnlichkeit zwischen Volksmelodien ist.

Die Melodien D. und E. (beide aus Steiermark) ähneln nur in den Takten 1—4 und 9—12 der Vorlage und weichen in den übrigen Teilen erheblich davon ab, so daß man sie als Fortbildung der Lanner'schen Melodie betrachten könnte. Bezüglich des Gebrauches der chromatischen Sekunde und des Rhythmus gilt das schon bei den Melodien B. und C. Erwähnte.

Der Schluß ist bei allen zur Vergleichung zitierten Weisen verschieden, wobei das bei Abschnitt II über den Abschluß Gesagte in Erinnerung gebracht wird.

Immerhin erwähnenswert und ein Beweis für die Volkstümlichkeit ist noch die Tatsache, daß diese Melodie sich in allen Gebieten der Volksmusik (Tanz, Jodler und Lied) vorfindet und sich, wie Melodie D. zeigt, der volkstümlichen Begleitungsart des »Sekundierens« (Begleitung in der Unterterz) größtenteils fügt.

IV.

In einem Soldatenliede (B. H. Dieter, Soldatenliederbuch, Salzburg, 1881; S. 139 Nr. 83, Original C dur) finden wir eine Walzermelodie op. 103. Die Werber. (Melodie A., Original in G dur, während das Soldatenlied, Melodie B., in C dur notiert ist.)



Da in Melodie B. auffallenderweise die chromatischen Erhöhungen der Lanner'schen Weise stehen geblieben sind und nur der Schluß abgeändert wurde, müssen wir wohl bezüglich der Volkstümlichkeit des Soldatenliedes einigen Zweifel obwalten lassen.

V.

Zum Schlusse möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß eine Melodie aus Lanner's 143. Werk, »Marien-Walzer« [1. Walzer, 1. Thema] sich auch im Böhmerwalde das Heimatsrecht erworben hat. Jos. Rank, Aus dem Böhmerwalde [Leipzig, 1843] teilt auf S. 100 diese Melodie in C dur (Lanner's Original steht in A dur) unter Voranstellung folgender Worte mit: »Ein Teil eines Lanner'schen Walzers überraschte mich jetzt auf der Harmonika.« Da diese Melodie aber genau mit dem Original übereinstimmt, ist eine vergleichende Kritik unnötig, und es mag bloß die eine Tatsache hervorgehoben werden, daß Lanner's unsterbliche, volksgemäße Melodien sich nicht nur in den Alpenländern, sondern auch im Norden ihres Ursprungsortes Wien die Herzen des Volkes erobert haben.

Wien. **Raimund Zoder.**

A Schubert Song Analysed.

"Viola" is not the longest of Schubert's songs, though it is by far the most perfect and beautiful of the long ones, and stands among his ripest works. It was written in March, 1823, when he was twenty-six years old and was about to begin the composition of Fierrabras, his largest opera. Five months previously, he had written the two movements of his most flawless and profound orchestral work, the Unfinished Symphony, and had revised his huge Mass in A flat. He was soon about to begin on the great song-cycle, "Die schöne Mullerin," and before the year was out he finished it and wrote the incidental music to "Rosamunde," besides several of his most exquisite single songs, such as "Auf dem Wasser zu singen," "Du bist die Ruh," and „Dass sie hier gewesen." Among these "Viola" is well worthy of its position. Its superiority to the other very long songs is not altogether accounted for by its later date; for though "Der Taucher" and "Die Einsamkeit," to take only two instances, were written when Schubert was eighteen, yet he was then capable of the "Erlköning" and "Gretchen am Spinnrade," two of the most masterly and powerful dramatic creations in the whole literature of song.

Strange to say, outside Schubert's own genius the main circumstance that was conducive to the perfection of „Viola" lay in the words. Composers have a habit of seizing on the great things a poem might mean, before they have time to reason out coldly what it actually does mean. In the case of a great composer this habit has the most splendid results in the setting of great poetry, for the ideas of such poetry flash into the composer's mind and translate themselves into his own forms and language with the most spirited accuracy and sureness of touch. It would be extremely difficult to find any important instance of a great composer's setting of a great poem where the composer could be proved to have missed the point of the words. On the other hand this quick sympathy is not conducive to an equally quick discriminating faculty. A composer will see that the sentiments, contrasts, and proportions of a poem will easily run parallel with those of a beautiful musical design, long before he realises that the sentiment of the poem is unreal and its style affected. The unreal sentiment is to him so much raw material for translation into substantial deep-felt art, and the affected style a hint for the happy use of spontaneous characterization in harmony and rhythm. Poetry

that is capable of musical setting at all is to the great composer so much raw material for a musical work of art, very raw if it be feeble poetry, and over-mastering in its inspiring effect if it be great in itself.

The words of "Viola" are by no means great, but they naturally elicit a very effective musical structure; and the unreality of their sentiment is translated by Schubert into something unrealistic indeed, but not unreal. "Der Taucher," by Schiller, was a far finer poem, but Schubert could not bring out from it a strong appeal to one's sense of musical form; and the necessity for doing justice to it as a dramatic piece of declamation prevented Schubert from bringing out its most convincing formal element as poetry—its rolling ballad-rhythm. "Viola" is by Schober, a man whose sole claim to consideration is that he was a good friend to Schubert, and wrote verses into which Schubert could read both poetry and form when he set them to music. The rhythm of "Viola" is not so swinging as to be lost in slow declamation, nor the style so declamatory as to suggest breaking up the rhythm.

"Viola" begins with a long refrain, a call to the snowdrop (or in German the "snowbell") to "ring its bell in the meads," as herald of Spring, the bridegroom, returning victorious from his fight with Winter. Schubert sets this to the following melody, prefacing it with a pianoforte introduction, which gives the same theme in a simpler form. (One would not have thought a simpler form possible or effective if the main version were all one knew. but with Schubert both are in the highest degree poetical and alive) —



The pianoforte then begins a new figure —



which furnishes a suggestive accompaniment to the account of Spring's victorious return. The snowdrop is bidden to summon all the flowers to greet "Spring, the Bridegroom"; the music, following the festive character of the words. modulates brightly to the dominant, where, after a formal close, the pianoforte has a short interlude, in which No. 2 (*b*) is given a clear thematic character —



Then the snowdrop is invoked again to "ring the flowers up from their sleep," which naturally brings about the return of No. 1 in extenso with the added accompaniment, in monotone, of the rhythm that was used for "Victorious Spring," .

Thus the first main section of the work is rounded off in firm musical form and yet with accurate following of the words.

A deliberate change to a rather distant key is now made; and an altogether new movement in quick triple time with a rippling accompaniment sets out in F major. "Viola," the violet, is the first to hear the thrilling sound —



She hurries to meet the Bridegroom, and does not stop to see whether others are as forward. Suddenly she is alarmed — (the pianoforte rhythm becomes syncopated, and distant modulations start from a sudden plunge into the minor) —



Slowly the bass descends chromatically from F, and thus, in a fine series of distant but sequential modulations, and an accompaniment that follows the vacillations of "Viola" and the situation with perfect faithfulness and musical spontaneity, Schubert brings us to the extremely distant key, G minor. The tempo becomes very slow as the violet pauses at finding herself alone without sign of sisters or bridegroom. Then, stricken with shame, she flies hither and thither, far and wide, looking everywhere for signs of life and companionship in the grass and hedges. Rapid modulations, always sequential and broad, and quick common time with a tremolo in semiquavers, here, as always, faithfully follow the words while retaining full control over musical structure. As the violet becomes wearied and despondent the accompaniment subsides and becomes a monotonous quaver figure in A flat, the original key —



and on this No. 1 returns again — an invocation to the snowdrop to summon the other flowers to the aid of Viola.

With superb structural and tonal power, Schubert puts his next movement in the same key — thus laying due stress on the tonic after all these wanderings, and at the same time expressing a fine contrast between the confidence of the flowers that now arrive in procession, and the bewildered

shame of the lost Viola. Also the effect of an utter change of rhythm and matter without any change of key is in itself unusual and bold.

Here is the new theme, spaciously started after five bars of broad symphony —



So when Spring arrives (which he does to the tune of No. 3 — one of the most splendid strokes of musical structure in the whole range of song) he finds all the flowers there to meet him, except his favourite — Viola. He sends them all in search of her — a breathless rapid movement, beginning in B natural major (a new and somewhat remote key), fitly characterizes this search —



From here to the end the sequence of keys is, but for a momentary break at Viola's death, one of rising 3rds, viz., A flat to (C flat) B natural, B natural to D, D minor to F, and thence, through a touch of D, to A flat). They reach the spot where Viola is wasting away in solitude and shame, but they reach it too late; the delicate flower, its love and longing too great for its strength, has perished —



It will be seen that the key, F major, is that in which "Viola" first appeared (No. 4). Schubert, as he announces the death, passes into D minor the one key more distant than that G minor in which we had "Viola's" discovery that she was alone. From this extreme point, D minor, a very fine "enharmonic modulation" — (change of meaning in an equivocal chord) —



leads back to the tonic, A flat, where the song is perfectly rounded off by a final return to No. 1, unvaried, as the snowdrop is bidden to toll Viola's knell.

London. **Donald Francis Tovey.**

Notiz über den Nachlafs Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom.

Es gibt eine alte Lebensbeschreibung Steffani's, die, vergraben in einem venezianischen wissenschaftlichen Jahrbuch[1]) des 18. Jahrhunderts, allen seinen Biographen unbekannt geblieben ist. Ihr Titel lautet: »*NOTIZIE / DI MONSIG. / AGOSTINO STEFFANI / VESCOVO DI SPIGA, / E VICARIO APOSTOLICO / Negli stati dell' Elettor Palatino del / Reno, del Marchese di Bran- / denburgo, e dei Principi / di Brunswich*«; ihr Urheber ist ein Landsmann Steffani's, Conte Giordano Riccati, der, in der Musikgeschichte als Verfasser theoretischer Werke nicht unbekannt, sich als solcher auch in dieser Biographie durch einen langen Exkurs über das Wesen der Dissonanz nicht verleugnet. Nur zweimal finde ich das Werkchen zitiert: in der Vorrede zu der prächtigen venezianischen Ausgabe von Benedetto Marcello's Psalmenwerk, die 1783 gedruckt wurde; und in dem Steffani gewidmeten Artikel der »*Nouvelle Biographie Génerale*« — wo es zwar angeführt, aber leider nicht benutzt ist. Leider; denn unter den älteren Biographien Steffani's ist diese bei weitem die beste und zuverlässigste: es ist ein Mißgeschick sowohl für Steffani's, wie für wichtige Abschnitte von Händel's Lebensbeschreibung gewesen, daß alle Forscher statt auf sie, auf die elende, angeblich nach den Angaben Händel's von Hawkins vor 1752 verfaßte Lebenskizze angewiesen waren, die zuerst in »*The Gentleman's Magazine*« (1760, S. 489) erschien, und dann, den massenhaften englischen Kopien Steffani'scher Duette vorgebunden, eine große Verbreitung gefunden hat. Und Riccati's »*Notizie*« hätten außerdem auf eine Quelle hingewiesen, die unter den für Steffani so reichlich fließenden doch wohl den ersten Rang behauptet. Es heißt da (S. 6):

»Im Archiv der Sacra Congregazione de Propaganda Fide liegen 86 Bände von Akten, die Monsignor Steffani angehen. Eingeteilt und geordnet hat sie der berühmte Abt Costantino Ruggieri[2]), dessen Leben der treffliche Herr Abt [Giovanni] Cristofano Amaduzzi[3]) beschrieben hat, dem ich zum großen Teil die vorliegenden Notizen verdanke.«

Wie kamen diese Papiere ins Archiv der Propaganda?

Steffani starb am 12. Februar 1728 zu Frankfurt a. M., ohne testamentarische Verfügungen zu hinterlassen. Seine Hausleute, vornehmlich sein Sekretär und Beichtvater J. W. Tapper, trugen Sorge, daß der gefährdete Nachlaß im Archiv der Frankfurter Bartholomaeus-Stiftskirche eine sichere Stätte fand, bis sich der rechtmäßige Erbe melde. Als solchen betrachtete die Propaganda-Kongregation den hl. Stuhl, und gab dem Kölner Nuntius Auftrag, die Hinterlassenschaft in Obhut zu nehmen, und besonders den Verlust und die Verstreuung von Steffani's Papieren zu verhindern: zumal die hannöversche Regierung — trotz dem Protest des kaiserlichen Residenten zu Hamburg — auf die in Hannover verbliebenen Briefschaften Steffani's

---

1) Tom. 33 der von Angelo Calogerà begonnenen, nach seinem Tode von Fortunato Mandelli weitergeführten »*Nuova Raccolta d'Opuscoli Scientifici e Filologici*«. Venezia, Simone Occhi 1779. — Die Sammlung ist durchaus nicht selten.

2) Von 1758—1762 Soprintendente della Stamperia di Propaganda. Moroni, Dizionario.

3) Ein Nachfolger Ruggieri's von 1770—1792.

schon ihre Hand gelegt hatte. Der Nuntius entledigte sich seiner Aufgabe, verkaufte die Hinterlassenschaft, zahlte Steffani's Schulden — 2029 Gulden blieben übrig — und nahm die Papiere an sich: er hatte sie auch richtig gegen den pfälzischen Kurfürsten Carl Philipp zu verteidigen.

Unterdessen hatte ein Vetter des verstorbenen Bischofs, Antonio Scapinelli, Arciprete von Castelfranco, im Verein mit dem Priester D. Giacomo Antonio Steffani (Sohn eines Vetters von Agostino) die Rechte der Kurie auf die Erbschaft bestritten und seine Ansprüche geltend gemacht: die Folge war, daß die Kongregation dem Cölner Nuntius befahl, den ganzen Nachlaß — »pecunias residuales et scripturas« — nach Rom an sie zu schicken, »ad effectum illas consignandi cui de iure; et interim partes melius iustificent iura sua coram eadem Sacra Congregatione«. Außer dem Geld kamen im Jahre 1731 in Rom an »drei große Kisten, deren zweie die Briefschaften des verstorbenen Prælaten enthalten; die dritte schließt in sich *viele musikalische Compositionen*, die man in Deutschland nicht hat losschlagen können«. 1732 wurden die Prozeßakten gedruckt — ein wertvolles Dokument für die Biographie Agostino Steffani's — am 12. Januar 1733 endlich entschied die Kongregation gegen die apostolische Kammer zu Gunsten der Angehörigen des Bischofs. So wanderte denn die Geldsumme, die durch die Transportkosten für die drei Kisten von ca. 575 Scudi auf 525 Scudi 73½ Bajocchi zusammengeschmolzen war, mit einer, der »musikalischen« Kiste, nach Castelfranco; auf die beiden andern scheint Scapinelli keinen Wert gelegt oder die neuen Transportkosten gescheut zu haben: sie verblieben der Propaganda[1]). Was aus den Musikalien geworden ist, war mir bis jetzt unmöglich zu erfahren; Riccati macht über ihr Schicksal die trübselige Bemerkung:

»Le carte di Musica passarono in mano degli Eredi, che non ne tennero quel conto, che meritavano«.

Der Inhalt der beiden andern Kisten dagegen liegt noch vollständig und wohlbehalten auf dem Propaganda-Archiv. Die alte, von Abbate Ruggieri stammende Nummerierung — geschrieben auf in die Bände eingelegte Zettel — ist zum größten Teil zugrunde gegangen, zerrissen oder von Tinte zerfressen. Nur etwa ein Viertel war noch leserlich oder ließ sich mit Hilfe von Riccati wieder herstellen; es war nötig, die Bände wieder neu zu ordnen, und ich weiß nicht, ob mir gelungen ist, die alte Reihenfolge getreulich zu treffen — woran schließlich auch soviel nicht gelegen ist. Ein Index, der freilich etwas summarisch ausfallen mußte, erleichtert jetzt wenigstens einigermaßen den Zugang zu dem Inhalt der Bände. Das Prinzip, nach dem Ruggieri die Papiere hat zusammenbinden lassen, ist nicht leicht zu erkennen: bald finden sie sich nach der behandelten Materie, bald nach Adressaten geordnet. Zur ersteren Reihe, die am Anfang steht, gehören die Akten über Steffani's große Negotiationen: die am Brüsseler, Bonner, Trierer, Düsseldorfer Hofe seit 1693 (Band I); die in Rom 1708/09 (Band IV); sein Briefwechsel mit dem Hofe von Toskana, Hannover, Wolfenbüttel (II, III); die Akten über seine Probstei Selz; — in der zweiten Reihe, die augenscheinlich nach dem Rang der Adressaten aufgestellt war, sind

1 Propaganda-Archiv, *Acta della S.C.*, und *Scritture riferite* aus den Jahren 1728—1733. Leider fehlen in den *Scritture originali* von 1732 die zu den Akten gehörigen Dokumente. — Herrn Dr. Philipp Hilteprandt bin ich für vielfältige Unterstützung meiner Arbeit herzlichen Dank schuldig.

ganz nach äußerlichen Rücksichten bald Briefwechsel, bald bloß Konzepte Steffani's oder Originalbriefe an ihn zusammengebunden. 22 Bände jedoch gehen in ihrer Ordnung ganz auf Steffani selbst zurück; im Jahre 1723 beginnt er nämlich seine Briefe in Konzeptbücher einzutragen, deren jedes die Briefe eines halben Jahres umfaßt. Die nach Rom gerichteten Schreiben beanspruchen immer zwei besondere Halbjahrsbände, so daß auf jedes Jahr vier Bände kommen; von 1727 an denkt Steffani auch der Pfalz einen eignen Band zu. So hat er bis zum 10. Februar 1728 seine Korrespondenz fortgeführt.

Es ist klar, daß der biographische Wert dieser Papiere sehr groß ist. Seine Tätigkeit als Diplomat, seine Wirksamkeit als apostolischer Vikar, der Kampf, den er lebenslänglich um seine Benefizien führte, tritt in zahllosen Briefwechseln zutage, die er mit Fürsten, hohen und niederen Geistlichen, Diplomaten und Agenten, mit Freunden und Feinden unterhalten hat: und damit auch sein Charakter in all' seinen Vorzügen und Schwächen. Für seine letzten 25 Lebensjahre wird man über alle Fragen aus diesen Akten Aufschluß erhalten; ein Band, der erwähnte I., reicht sogar bis 1693, in eine wenig erhellte Zeit zurück; ja selbst über seine Herkunft und früheste Kindheit finden sich unerwartete Nachrichten.

Als musikgeschichtliche Quelle betrachtet, bereiten die Bände dagegen anfangs einige Enttäuschung. Steffani scheint weder die Briefe von Musikern an ihn, noch die Konzepte seiner Antworten an solche der Aufbewahrung für würdig gehalten zu haben. Eine Ausnahme machte er nur, wo sich das apostolische Interesse mit dem musikalischen verband: das ist der Fall in der von 1713 bis 1716 reichenden Korrespondenz mit dem Casseler Kapellmeister Ruggiero Fedeli, die schon Riccati aufgefallen ist; desgleichen in der mehrbändigen, eine Fülle von wertvollen Notizen bergenden mit dem Dichter Stefano Pallavicini. Auch in den Schreiben von und an hochgestellte Gönner und Freunde sind Anspielungen auf Steffani's musikalische Vergangenheit nicht vermieden — es seien hier genannt: Briefe der Prinzessin von Toskana Violante Beatrix; des Bischofs von Würzburg, Joh. Phil. Franz von Schönborn; des Grafen Bothmar in London (auch Händel's Name taucht da auf); und andere. Und in diesen oder jenen Band haben sich doch auch Blättchen und Briefe verirrt, die allein den Musiker Steffani angehen [1]).

München. **Alfred Einstein.**

---

[1]) Nur ein Brief sei hier angeführt, weil er eine Lücke meines Verzeichnisses der Duette Steffani's in den bayrischen »Denkmälern« aufdeckt. Dies Schreiben ohne Unterschrift, wohl von J. E. Galliard herrührend (London, 16. Sept. 1727 enthält u. a. die Bitte an Steffani, den Besitz der *Academy of ancient Music* an Werken Steffani's zu vervollständigen. Unter den ihr fehlenden Kompositionen wird ein Duett genannt, »ou il y a ces parolles [:] *Vestito bruno*«. Dieses Duett ist mir unbekannt; es wäre erfreulich, führte dieser Hinweis auf seine Spur. — Ich bekenne bei dieser Gelegenheit einen weiteren Mangel meiner Duett-Bibliographie. Unter den drei Steffanihandschriften, die das Conservatorium in Neapel besitzt, enthält eine, die umfangreichste, eine Anzahl von Duetten unter Steffani's Namen, die mir sonst nirgends begegnet sind, von denen aber eines oder das andre wohl von ihm herrühren könnte. Das Manuskript verdient jedenfalls eine genaue Untersuchung.

Vorlesungen über Musik[1]).

München. Dr. Eugen Schmitz »Wissensch. Vorträge für Damen«: »Richard Wagner und seine Stellung in der Geschichte der Oper« (mit Demonstrationen am Klavier), (wöchentlich 1 stündig von November bis März).

Regensburg. Bibliothekar Dr. Karl Weinmann an der Kirchenmusikschule (Januar bis Juli): Choralgeschichte mit prakt. Übungen nach der *Editio Vaticana* (2 St.); Geschichte der polyphonen Kirchenmusik vom 15.—17. Jahrhundert (1 St.), Musikästhetik (1 St.)

Starnberg. Dr. Eugen Schmitz in der Ortsgruppe des bayr. Vereins f. Volkskunst und Volkskunde«: »Das deutsche Volkslied« (mit Demonstrationen am Klavier).

Notizen.

Brüssel. In Sachen des Snoock'schen Vermächtnisses an das Konservatorium, wird uns von absolut zuverlässiger Seite mitgeteilt, daß die kostbare Instrumentensammlung von den Erben Snoock's verkauft wurde, und daß der Käufer, Herr Louis Cavens, die Sammlung dem Institut vermacht hat.

Dresden. Unser Mitglied Dr. Hugo Daffner, bis dahin Musikredakteur der Allgemeinen Zeitung in Königsberg i. P., hat in der gleichen Eigenschaft die Stellung an den »Dresdner Nachrichten« angetreten.

London. *Mendelssohniana.* The late music-critic Vernon Blackburn had a command of striking and well-turned phrases. But his method of writing on an uncongenial theme was to give six sentences of apparently hearty laudation, followed by one of detraction which more than cancelled the rest. To which insincere subtlety, downright hostility is preferable. He applied this process to a brochure on Mendelssohn (G. Bell, 1904). Its nett conclusions represent a now prevalent anti-Mendelssohnian attitude among a large section in this country. The great struggle which goes on round contemporary impressionism dulls the fineness of men's senses, and one has to pass through the crowd and out to the other side, in order to see clearly again. Just now Mendelssohn does not count for much in London, while still reigning in most of the provinces. Mendelssohn visited England 10 times: — 1829, 1832, 1833 twice, 1837, 1840, 1842, 1844, 1846, 1847. The birth-centenary (3 February, 1909) has been celebrated by concerts and lectures all over the country. The following are:—(a) a short appreciation by Frederick Corder, (b) a longer one by F. Gilbert Webb, (c) a concluding sentiment in Sir Alexander Mackenzie's two lectures before the Royal Institution, d) a detailed list of Mendelssohn's descendants communicated by Prof. Albrecht Mendelssohn-Bartholdy of Würzburg to the music-critic Joseph Bennett, and serving to supplement the family-tree at vol. III, page 111, of the new Grove's Dictionary.

a) Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy — to give him his full name — was the grandson of Moses Mendelssohn, a learned Jewish philosopher, whose second son, Abraham, became a wealthy banker, and had four children. The eldest of these, Fanny, became a fine musician, and it is a curious fact that several of the best songs ascribed to Felix are really by his sister. Felix was the second child; and was splendidly educated by an exceptionally clever mother. With the usual precocity of his race he began to show the results of this at the age of twelve. From that time onward, with a methodical care very uncommon among musicians, he made a fair copy of each of his compositions and filed it, so that at his death an almost complete autograph collection of his works, occupying forty-four large volumes, was ready for his biographers. Not only so, but he filed every letter he received, important or otherwise, as twenty-seven huge volumes attest. He was a voluminous and exuberant letter-writer, with a caligraphy like copperplate, and was in the habit of decorating his epistles with

1) Es wird ersucht, die einzelnen Vorträge der Redaktion direkt mitzuteilen. D. R.

marginal sketches and other ornamenta. He practised sketching and painting in water colours assiduously, especially on his holiday tours; he played billiards and chess very well; he conducted and arranged many concerts; always kept up his pianoforte playing; and loved gymnastics, riding, dancing, swimming, and other energetic pursuits. Yet all this did not prevent him in his short life endowing the world with some two hundred highly-finished compositions, great and small.

b) The world is greatly indebted to its painters and its poets — the former make permanent the ephemeral and the latter crystallise the noblest thoughts of humanity; but it owes more to the makers of music, for their strains penetrate the home and appeal where the witnesses of other arts are seldom seen. Music is the paramount divinity of home-life, which it sweetens and refreshes as the pure air from heaven, and of all composers Mendelssohn is most associated with home thoughts and the intimate recollections of past days. His "Songs without words" have become songs of memory, and it is doubtful if any piece is more frequently played than his Violin Concerto. If only because of countless hours of pure enjoyment his music has given to multitudes, the centenary of his birth at Hamburg on February 3, 1809, deserved to be widely honoured. But Mendelssohn has a greater claim; for he was a worshipper of the beautiful, and his ideal of music was the balanced expression that makes for perfection. He had his gentle mannerisms, and in his strains are often heard the echoes of the complacent melancholy that was held to be a sign of culture in his day the musings of a poetic mind, which, while revelling in the beauty of a rose-bud, regrets its transient state. His social position preserved him from coming in contact with the steely edge of adversity; he experienced no gnawing hunger or desolateness of despair; and he only knew of the tragedies of life through the sorrows of others. The path he travelled was smoothed by wise and loving parents, faithful friends, and the equanimity of his own bright and lovable disposition; but no man has left in music a more faithful record of his individuality and the sincere convictions of a pure and sensitive mind.

To the poet Nature speaks in myriad forms, and in return he invests her with a thousand meanings. Mendelssohn was peculiarly sensitive to the influence of Nature's moods. They stimulated his imagination to activity that resulted in the production of musical gems. A member of the Taylor family, at whose house he stayed for a few days when on his visit to England in 1829, relates how Mendelssohn, struck by a pretty creeping plant covered with trumpet-like flowers, subsequently improvised a pianoforte piece, which he said the fairies might play on these delicate trumpets, and this formed the basis of the Capriccio in Eminor for pianoforte. The most remarkable instances of this intense sympathy with Nature are the splendid "Hebrides" overture and the "Scotch" symphony, which were directly inspired by the scenery on his visit to Scotland.

Mendelssohn loved the English people, and that affection was based on the heartiness of his reception by the Philharmonic Society and its Patrons on his first visit to England in the Spring of 1829. The appreciation he met with came with peculiar gratefulness owing to his recent unpleasant experiences with the Berlin authorities, and so deep was the impression thus created, that near the close of his life he spoke of it as "having lifted a stone from his heart".

c) It is difficult to say when Mendelssohn was in his prime, because between intervals of undoubted inspiration there were less happy inspired moments. But admitting all his limitations, there remains an extraordinary heritage of splendid accomplishment, full of undisputable originality, colour, and atmosphere, and of an invention which was nothing less than a revelation in its day, and might very well serve again as a model of disciplined symmetry, artistic restraint, delicate feeling and fancy.

d) This is the list of Mendelssohn's descendants.

1. Carl, born Febr. 7, 1838, Leipzig; died 1897. Professor of Modern History at the Universities of Heidelberg and Freiburg, 1866—1873 (then his health broke down and he retired).

Married a) Bertha Eisenhardt († 1870). A daughter: Cecile, married to her cousin Otto. b) Mathilde von Merkl, living now at Leipzig. A son, Albrecht, Professor of Law at the University, Würzburg.

2. Marie, born 1839, died 1898.

Married to Victor Benecke, London. Two sons: Paul, tutor, Magdalen College,

Oxford; Edward, died in the Alps, 1895. Else. Margaret (Eastbourne painter).

3. Paul, born 1841, died 1880. Director (chairman) of the Aktien Gesellschaft für Anilin Fabrikation (Afga), in Steglitz, near Berlin.

Married a) Else Oppenheim. Son: Otto, married to his cousin Cecile; knighted by the King of Prussia, 1908; lives as Otto von Mendelssohn Bartholdy, at Potsdam. Two children: Hugo and Cecile. b) Enole Oppenheim. Two sons: Ludwig and Paul, the latter a student of science at Göttingen. Two daughters: Cecile Gilbert and Lili Passini, living with their husbands in Baden-Baden and Vienna.

4. Felix, born 1843, died 1851.

5. Lili, born 1845.

Married to Privy Councillor Adolf Wach, Professor of Law at Leipzig; the greatest authority on the Law of Procedure in Germany; member of the Upper Chamber (House of Lords) in Saxony. Three sons: Felix, in the Civil Service, Dresden; Hugo, architect; Adolf. Three daughters: Elisabeth von Steiger, Dora Mendelssohn Bartholdy (wife of Albrecht named above). Marie.

Mendelssohnfeiern. Solche sind in Deutschland fast überall in kleinerer oder größerer Weise abgehalten worden. Am ausgiebigsten feierte wohl Leipzig seinen einstigen ersten Musiker. Man konnte von einer eigentlichen Mendelssohnwoche reden. Nicht nur gelangten beide Oratorien zur Aufführung, sondern überhaupt eine ganze Reihe geistlicher Vokalwerke, selbst Solisten (Liederabende) widmeten ihr Programm Mendelssohn. Es ist wohl auch sicher, daß gerade die geistlichen Vokalschöpfungen M's. noch einer langen Zukunft entgegensehen. Ein Unikum, das sich nur Leipzig leisten konnte, sei noch besonders erwähnt: Bei der Feier im Gewandhaus wirkten Rudolf Gottschall und Carl Reinecke mit, jener mit einem Prolog, dieser mit einem Gedächtnisartikel. Beide Männer (geb. 1823) stammen noch aus der Mendelssohn'schen Zeit, Reinecke genoß noch den Unterricht des Meisters; 63 Jahre sind seit seinem Tode verflossen. An vielen Orten wurden auch Vorträge über M. gehalten; auch allgemein gehaltene Zeitschriften gedachten des Tages. Soviel sich aber überblicken läßt, hat man sich heute unbekannterer Instrumentalwerke nicht angenommen; man begegnete den üblichen Werken, die einer »Erinnerung« gar nicht bedürfen. Bis Dirigenten sich zu einem Spezialstudium versteigen, hat es noch immer seine gute Weile.

Monte-Carlo. Le grand théâtre du Casino a représenté au commencement de ce mois: Christophe Colomb, de M. Franchetti, Hélène (reprise) de M. Camille Saint-Saëns, le Cobzar, de Mme G. Ferrari, Naristé, fantaisie japonaise, de M. Bellenot, et le Vieil Aigle, de M. Raoul Gunsbourg (instrumentation de M. Léon Jehin.) Le concert du 11 février a été dirigé par MM. Otto Lohse et Léon Jehin.

Nice. Quo vadis? opéra en cinq actes d'un jeune compositeur bordelais, M. Nouguès, vient d'être représenté avec succès au grand théâtre de Nice. Un ouvrage de M. Nouguès doit être joué prochainement à l'Opéra-Comique de Paris.

Paris. L'Opéra a repris, le 5 février, le ballet de Javotte, de M. J. L. Croze, musique M. Camille Saint-Saëns. Ce ballet avait été représenté, en 1899, à l'Opéra-Comique.

M. Ch. Malherbe, président de la section de Paris de la S. I. M., a été nommé bibliothécaire de l'Opéra, en remplacement d'Ernest Reyer, dont la nomination datait du mois d'avril 1866.

M. Hennebains, flûtiste solo de la Société des Concerts et de l'Opéra, a été nommé titulaire de la classe de flûte au Conservatoire, en remplacement de M. Taffanel, décédé.

Zakopane (Galizien). Mieczysław Karłowicz, einer der bedeutendsten polnischen Komponisten, auch um die Chopinforschung verdient, wurde während des Ausfluges im Tatra-Gebirge von einer Lawine getötet. Die Bestattung fand in Warschau am 18. Februar statt. Dem bedeutenden Künstler, der auch eins der ältesten Mitglieder unserer Gesellschaft war, soll ein Aufsatz aus der Feder von Dr. Adolf Chybiński (Krakau) gewidmet werden.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Alaleona, Domenico, Studi sulla Storia dell' Oratorio musicale in Italia. 8⁰. Torino, Fratelli Bocca. 1908.

Bis vor kurzem noch eine terra incognita, ist die Geschichte des Ursprungs und der ersten Entwicklung des Oratoriums seit etwa drei Jahren durch umfangreiche Studien derart klargelegt worden, daß man die Hauptprobleme für gelöst ansehen kann. Die im vorigen Jahrgang S. 44 f. angezeigte literarische Studie von G. Pasquetti über das italienische Oratorium erhält jetzt in dem Buche D. Alaleona's eine wichtige Ergänzung. Beide Verfasser sind durch ein und dieselben Quellenstudien zu denselben Resultaten gekommen, und Referent darf bemerken, daß er sich in seiner bereits Ende 1906 fertiggestellten Arbeit über die Anfänge des Oratoriums mit seinen italienischen Kollegen in vollster Übereinstimmung befindet. Ähnlich wie Pasquetti hat sich A. besonders auf Untersuchungen über die älteste Geschichte des italienischen Oratoriums eingelassen. Als römischem Kleriker standen ihm eine große Anzahl archivalischer Quellen offen, namentlich jene, die für die Geschichte der Neri'schen *Congregazione* und deren Schwesterkongregation *del SS. Crocifisso* in Rom wichtig sind. Aus der überreichen Fülle von Dokumenten nicht nur Hauptsächliches, sondern auch anscheinend Nebensächliches mitgeteilt zu haben, dürfen wir dem Verfasser als erstes Verdienst anrechnen.

Da gibt es manche neue Aufklärung über Neri's Mitarbeiter am Aufbau der Congregazione: Giov. Ancina, Ag. Manni, Franc. Soto, D. Isorelli, Franc. Martini, Girol. Rosini, die entweder im Kollegen- oder Schülerverhältnis zu Neri standen; ferner Auszüge aus den Statuten jener beiden Brüderschaften, Hinweise auf bisher verschollene Textbücher, Mitteilungen statistischer Art und textergänzende Notenbeilagen, die um so willkommener sind, als sie zum Teil schwer zugängliche Werke betreffen. Auch an Wiedergaben literarischer Dokumente fehlt es nicht, durch die sich die Tatsache aufs neue erhärten läßt, daß das Oratorium von Anfang an Bühnendarstellung ausschloß. Daß es dabei in zahlreichen Fällen zum Wiederabdruck von Zeugnissen kommt, die schon bei Pasquetti und in meiner Schrift stehen, erklärt sich aus dem gemeinsamen, unabhängig voneinander beschrittenen Forschungswege, der über die gleichen Quellen hinweg auch zu den gleichen Ergebnissen führen mußte.

Was den spezifisch musikalischen Teil der Arbeit angeht, so befriedigt eigentlich nur die Abteilung über den Laudengesang, wo A. anscheinend festeren Boden unter den Füßen hatte als in späteren Kapiteln. Über das Jahr 1650 hinaus versagt seine Kenntnis der Musik, und den erstaunlich großen Schatz an Oratorienpartituren, den oberitalienische Städte, wie Bologna, Modena und die deutsche Oratorienfiliale Wien besitzen, hat er unbenutzt übergangen. Der Verfasser hätte sich diesen Vorwurf erspart, wenn er bei Carissimi Halt gemacht und sich auf die ältere Zeit beschränkt hätte. Der ausweichende Titel »*Studii*« kann ihm nicht als Deckung gelten.

Einige Zusätze und Berichtigungen mögen die Anzeige des gewissenhaften Buches beschließen. Bei der Erwähnung der ersten Laudensammlungen, die bei Beendigung des Tridentiner Konzils der neuen Frömmigkeit aufhelfen sollten, war unbedingt die des Serafino Razzi (1563) zu nennen, schon deshalb, weil Razzi in seinem Handexemplar (Mskr. in der Bibl. Naz. Florenz) mehrere Stücke als »antichissima« bezeichnet und dabei auf den Laudengesang unter Savonarola Bezug nimmt. Durch die Kenntnis dieser Sammlung, die sich durch Einsicht in noch ältere Florentiner Laudencodices hätten vertiefen lassen, wäre A. vor der im 7. Kapitel gegebenen Erklärung geschützt geblieben, das Erwachen des »melodischen und harmonischen Sinnes, der modernen Tonalität«, die Verlegung der Melodie in die Oberstimme und das Festhalten am homophonen Akkordstil des Volksgesangs erst in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen. Ebenso hätten Animuccia's wertvolle Laudi aus dem gleichen Jahre einer Würdigung bedurft, da mit ihnen nachweislich das erste Material für die Neri'schen Betübungen vorgelegt wurde im Anschluß an ältere Vorbilder. (Einziges Exemplar im Royal College London.) — Im 6. Kapitel fehlt der zur Sache gehörige Hinweis, daß der Fortschritt von der lyrischen Lauda zur erzählenden, dramatischen nicht den Bestrebungen des Neri'schen Kreises entsprang, sondern bereits im Laudengesang des 14. und 15. Jahrhunderts vollzogen war, wie Laudencodices von

Bra, Ferrara und Carmagnola ausweisen. Auch der buchstäbliche »Dialog« existiert bereits unter dem Namen »*Contrasto*« zur Zeit Jacopones da Todi († 1306). — Die Laudensammlung Giov. Batt. Strata's vom Jahre 1610 scheint dem Verfasser entgangen zu sein; sie ist wichtig als Zeugnis für die Verschmelzung der dreistimmigen Lauda alten Stils mit der Lauda im stilo recitativo. — Was A. auf S. 246 f. zur Geschichte des lateinischen Oratoriums vor Carissimi vorbringt, genügt nicht; hierbei mußten die lateinischen Motettensammlungen um 1620 besser befragt werden, namentlich vermisse ich den Hinweis, daß viel früher als im italienischen Oratoriendialog im lateinischen Dialog die Historicusrolle als abgeschlossene Gesangspartie auftaucht, meines Wissens zuerst in B. Tomasi's Dialog von der Vertreibung aus dem Paradiese (1611). Wie schon bei Pasquetti bleibt infolgedessen auch bei Alaleona die Erscheinung Carissimi's unerklärt; dagegen muß man ihm beistimmen, wenn er die Klassifikation der im Hamburger Carissimikodex enthaltenen Stücke in »oratoires« und »histoires« als geschichtlich bedeutungslos bezeichnet. — Ottav. Tronsarelli schrieb außer dem *Martirio de' Santi Abundio* usw. noch vier Oratoriendichtungen: *La figlia di Jefte*, *La Contesa delle virtu*, *Faraone sommerso* und *L'Essequie di Christo* (Rime 1632). — Fr. Balduccis *Rime*, II. Teil, in dem die beiden Dichtungen *Abraham* und *Il trionfo* stehen, erschienen erst 1646 in Rom. — In der chronologischen Aufzählung der Städte, die sich im 17. Jahrhundert der römischen Congregazione anschlossen (S. 226), fehlt Venedig. Es erhielt 1656 erst eine bescheidene, dann 1661 zugleich mit einer eigenen Kirche (Sa. Maria della Fava) eine größere Filiale der philippinischen Kongregation zuerteilt. — Zu den S. 283 und 284 noch die Bemerkung, daß Oratorienpasticcios schon im 17. Jahrhundert vorkommen, ebenso Versuche, oratorische Gebilde auf die Bühne zu bringen (Florenz). Die Jahreszahl 1825 als Datum der Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Mendelssohn (S. 292) ist natürlich ein Druckfehler. A. Schering.

Blümml, Emil Karl. Beiträge zur deutschen Volksdichtung. Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde. Bd. VI. gr. 8°, 198 S. Wien, Dr. R. Ludwig. ℳ 7,20.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. Vierte, neubearbeitete Auflage. Gr. 8°, XI, 476 u. XII S. Bilderanhang. Leipzig, B. G. Teubner, 1909. ℳ 7 —

Bühnen-Spielplan, Deutscher, 1907/08. Register 8°, 196 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 08. ℳ 5,—.

Dieses unentbehrliche Barometer zur Erkenntnis deutscher Opernpflege enthält wieder eine Menge des Interessanten, so wenig hier eine billige Statistik getrieben werden soll. Der wahre Wert dieser Spielplanregister zeigt sich auch erst, wenn die Jahrgänge nebeneinander verglichen werden. Wie beträchtlich ist da schon der Unterschied des Opernbildes mit dem vor einigen Jahren, wie manches, das sogar tüchtig einschlug, ist schon wieder verschwunden. Wolff-Ferrari, der vor ein paar Jahren mit ein paar hundert Aufführungen vertreten war, ist mittlerweile in Deutschland völlig vom Repertoire verschwunden. Und ferner: Wer würde glauben, daß d'Albert's Tiefland die meist aufgeführte deutsche Oper im vergangenen Spieljahr war, gleich nach Carmen kommt? Die »Salome« hat gegenüber dem Vorjahr etwas »abgenommen«, doch nicht sehr erheblich. Die Aufführungen Wagner'scher Werke sind immer noch im Zunehmen begriffen. Denn das mir Interessanteste ergab ein Vergleich mit den Verhältnissen vor drei Jahren: Daß nämlich die Zahl der Opernaufführungen überhaupt sehr stark zugenommen hat, noch vielmehr natürlich die der Operetten, wo es sich — kaum zu glauben — um Verdoppelung handelt (5000 gegen 10000 Aufführungen). Die Kosten trägt teilweise das Schauspiel, wo sich die Aufführungszahl nicht im Verhältnis zu der immer stärker werdenden Bevölkerung vergrößert hat. Deutschland lebt tatsächlich in einer Art Opern- und wohl überhaupt öffentlichen Musikwut, und es wäre ein Verdienst, würden hier einmal auf gründlicher Basis die Erklärungen gegeben. Es hängt dies alles so sehr mit dem ganzen Leben, Fühlen und Treiben in Deutschland zusammen, daß man sich wohl darüber einmal seine Gedanken in geordneter Form machen sollte. A. H.

Combarieu, Jules. La musique et la magie. Gr. in 8°, 380 p. Paris, A. Picard et Fils. 10 Fr.

Drusović, Heinr. Methodik des Gesangunterrichtes in der Volksschule. Ein Leitfaden f. Lehrer u. Lehramtszöglinge. 80 S. 8°. Wien, Mainz 1908. ℳ 1,—.

Frech, K. Stoff u. methodische Behandlung der Elementarübungen im Gesangunterrichte der Volksschule. 36 S. gr. 8°. Neuwied, Heuser's Verl. 1909. ℳ —,70.

Gast, K. Die Förderung des Schulge-

sanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschule. Berlin, Trowitzsch & Sohn. *M* —,60.

Grunsky, Karl, Musikästhetik. Sammlung Göschen. 8⁰, 178 S. Leipzig, Göschen'sche Verlagshandlung, 1907. *M* —,80.

Das Büchlein ist eine planvoll angelegte, wohldurchdachte Arbeit. Der Verfasser umreißt die musikästhetischen Grundtatsachen scharf, analysiert mit bemerkenswerter Selbständigkeit die musikalischen Erscheinungsformen und sucht auf dem Wege eigener gehaltvoller Spekulation das Wesen der Musik als Ausdruck kosmischen Geschehens zu erfassen. Lesenswert sind vor allem die beiden ersten Kapitel (Musikalische Urtatsachen, Seelische Deutung der Musik), in denen mir nur der Ausdruck »angewandte« Musik als Gegensatz von »absoluter«) unglücklich gewählt erscheint. Da der Verfasser selbst diese Gegensätze perhorresziert und für die vollkommene Einheit aller Musik eintritt, so hätte dafür ein klarerer Ausdruck gefunden werden können. Hier und da ist man zu Einwürfen geneigt, z. B. auf S. 94, wo dem Verfasser gegenüber betont werden muß, daß ohne dynamischen Akzent Töne nie rhythmisch werden können. Der persönliche, einheitliche Zug, der durch das Ganze geht, macht die Lektüre des Büchleins anregend und erfrischend.

A. Schering.

Guarinoni, Eug. de'. Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio di Milano. Milano, Höfli 1909.

Jachimecki, Zdzisław. Beethoven in seiner Korrespondenz (polnisch). Krakau 1908, Selbstverlag. Hauptdepot in der Buchhandlung der »Polska Spółka wydawnicza«. 8⁰, 40 S. (Sonderabdruck aus dem Aprilheft des »Przegląd polski«.)

In dieser kleinen Abhandlung werden vom Verf. einige Charaktereigenschaften des Großmeisters als Menschen auf der Grundlage seiner von A. Kalischer herausgegebenen Briefe geschildert. Nicht ganz richtig ist die Meinung, daß Beethoven, der Liebende, bezw. Verliebte, nicht auf derselben menschlichen Höhe wie Lionardo da Vinci oder Michelangelo Buonarotti stand, die den Liebesdrang zu unterdrücken vermochten. Über die beiden großen Künstler Italiens als Liebhaber wissen wir zwar nicht viel Positives; Buonarotti jedoch war nicht . . . liebesfrei, obwohl er seine Liebe eben nicht . . . den Frauen entgegenbrachte. Welche Stellung der Verf. zu dem »richtigen Datum« des Briefes von Beethoven an Therese Brunswick einnimmt, erfuhren wir bereits aus Z. d. IMG. IX, 10 11, S. 349f. Die Broschüre ist im eleganten geistreichen Feuilletonstil geschrieben.

A. Chybiński.

Kapp, Julius, Rich. Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft, 204 S. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler. *M* 2,50.

Eine recht verdienstliche Schrift, die einen guten Überblick über die persönlichen und künstlerischen Beziehungen der beiden Meister bietet, zum Teil unter Benutzung ungedruckten Materials. Interessant ist die Bekanntgabe der Tatsache, daß ein in den Bayreuther Blättern 1900 enthaltener, wichtiges Material enthaltender Aufsatz über Liszt's Briefe an die Fürstin Wittgenstein, der anonym erschienen war, von Cosima Wagner stammt. Der zweite Teil des Buches bietet eine brauchbare Zusammenstellung von Aussprüchen und Urteilen beider Meister.

Edgar Istel.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXII. Jahrg. 1909. Hrsg. v. Karl Weinmann. Gr.8⁰, IV & 172 S. Regensburg, F. Pustet, 1909. *M* 3,40.

Kothe-Forchhammer. Führer durch die Orgelliteratur. Vollst. neub. u. bed. erweit. v. Otto Burckert. Kl. 8⁰. VIII u. 388 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1909. *M* 3,—.

Kothe-Procháska. Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 8., auf Grund der neuesten Forschungen vollst. umgbt. Auflage von E. Freih. Procházka. Gr. 8⁰, IV u. 452 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1909. *M* 3,—.

Kuhlo, Herm. Geschichte der Zelterschen Liedertafel 1800—1809, nach den Tafelakten dargestellt. Berlin, Horn & Raasch. *M* 3,—.

La Mara, Beethoven's Unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren. 8⁰, 136 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 3,—.

Durch diese Schrift dürfte die fast allzuviel erörterte Angelegenheit endlich ihre Erledigung gefunden haben. Die Verfasserin hat keine Mühe gescheut, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Es löst sich in letzter Instanz durch die Aussage von Thereses Urgroßnichten, die von deren Lieblingsschwester Gräfin Josefine Degen die Kunde haben, wohl absolut sicher. So wird man denn auch die Memoiren der Gräfin Therese, die hier zum ersten Male veröffentlicht werden.

mit besonderem Interesse lesen, da es sich zudem um eine ganz seltene Frau handelt. Von Beethoven direkt melden zwar die Memoiren einzig als Lehrmeister, was wohl aber um so bezeichnender ist. Den Werbungen eines anderen Mannes gegenüber bleibt Therese taub, es heißt (S. 107): »Ich war kalt geblieben, eine frühere Leidenschaft hatte mein Herz verzehrt«.

Die Entstehungszeit der Niederschrift von Beethoven's Brief setzt La Mara nun ebenfalls in das Jahr 1807 (in ihrem Aufsatz in der »Neuen Deutschen Rundschau« figurierte noch das Jahr 1806), übereinstimmend mit der Mitteilung Jachimecki's (Ztsch. IX, S. 349), ohne sie aber anzuführen.

Die Schrift enthält an Bildern ein bis dahin zum erstenmal wiedergegebenes Porträt Beethoven's vermutlich aus dem Jahr 1803 oder 1804, das zum Besitz des Grafen Franz Brunsvik gehörte, ferner ein Bild: Beethoven vor dem Fenster der Gräfin Giulia Guicciardi, von ihr selbst gezeichnet, das, wenn es echt ist, ein höchst eigentümliches Bild auf das Verhältnis der beiden wirft. Beethoven liebeschmachtend vor dem Fenster der Gräfin, während diese ihn in aller Ruhe in ihrem Zimmer zeichnet! Und dieses Mädchen sollte die »unsterbliche Geliebte« sein? Eine bessere Illustration konnte der Versuch, Julia zu dieser zu machen, nicht erhalten!

Landowska, Wanda. Musique ancienne. Style- Interpretation- Instruments-Artistes. 8⁰, 270 S. Paris, Mercure de France, 1909.

Marxer, Otto. Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröfftl. d. gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz) (Hrsg. P. Wagner) III. Heft. Gr. 8⁰, VI u. 248 S. St. Gallen, Druck der Buchdruckerei »Ostschweiz«, 1908.

Mayerhoff, Franz. Instrumentenlehre. Sammlung Göschen. 2 Bde. I. Text. II. Notenbeispiele. 12⁰. 108, 60 S. Leipzig, G. J. Göschen, 1909. ℳ —,80.

Möhler, A., u. O. **Gauss**, Kompendium der katholischen Kirchenmusik. XV, 588 S. 8⁰. Ravensburg, F. Alber. 1909. ℳ 5,50.

Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 3,—.

Die Veröffentlichung des Skizzenbuches von 1764 als Ganzes (bis dahin kannte man nur einige Stücke) wirft auf den achtjährigen Komponisten Mozart ein ganz neues Licht. Wir haben hier kleinere Arbeiten vor uns, die vom Vater weder kontrolliert noch korrigiert wurden, und es zeigt sich, daß Mozart mit acht Jahren nicht im mindesten als der sattelfeste Musiker dasteht, den die bis dahin bekannten Kompositionen aus dieser sowie früherer Zeit erraten ließen. Der Fehler, die teilweise eine geübte Hand mit Leichtigkeit verbessert, sind eine Menge. Dann aber gibt es sehr viele Unmöglichkeiten, die noch direkten Dilettantismus verraten. Die Kontrolle des inneren Hörens fehlt noch sehr stark, worin äußerlich der Grund wohl darin zu suchen ist, daß Wolfgang wegen der Krankheit des Vaters das Klavier nicht zu Rate ziehen konnte. Einzelne Stellen anzugeben, führt zu weit; jeder Musiker findet sich rasch zurecht. Die schlechte und unlogische Schreibart geht oft so weit, daß vielleicht die Vermutung das Rechte trifft, Marianne Mozart habe bei einigen Stücken die Hände im Spiel. Sicherlich wird sehr stark experimentiert, und gerade nach dieser Seite hin sind die (überall zweiteiligen[1]) Stücke sehr interessant, aber die Unsicherheit oft in den elementarsten Satzfragen, ist angesichts anderer Stücke aus dieser Zeit direkt frappant; frappant auch deshalb, weil manche Stücke wieder völlig in Ordnung sind. Woher kommt dies? So halte ich z. B. Nr. 35 für eine Bearbeitung eines Sinfonie-Andantes irgend eines zeitgenössischen Komponisten. Der Fragen sind es eine Menge. Interessieren dürfte der Niederschlag von Händel's Messias, den die Mozart's damals mit andern Oratorien Händel's gehört haben. Man sehe sich den 5. Takt von Nr. 6 an; der Literaturkenner weiß sofort Bescheid. Erfreut ist man über echt Kindliches im Ausdruck, wofür die andern Jugendkompositionen wenig Beispiele bieten. Sogar eine leibhaftige, satztechnisch allerdings total verfehlte (wohl durch ein Fingerproblem) Polka (Nr. 32) gibt es. Die angefangene Fuge läßt noch fast völlige Unkenntnis im polyphonen Satz erkennen; schon das Thema ist unmöglich. Daß die Fuge abgebrochen wurde, hat seine guten Gründe. Charakteristisch ist in manchen Stücken die ganz lose Aneinanderreihung thematischer Gebilde: Ideen an sich im Überfluß, aber noch wenig Dis-

1) Ähnlich wie die Stücke in dem von L. Mozart angelegten Notenbuch von 1762 (S. Ztschr. IX, S. 258). Hier müßte eigentlich ein Vergleich einsetzen.

ziplin. Daran hat Mozart in der Instrumentalkomposition lange arbeiten müssen. Das sind nur ein paar Andeutungen; nur ein großer Artikel könnte das Wesentlichste darlegen. Als Ganzes genommen, zerstört das Skizzenbuch die Ansicht von Mozart dem schaffenden Wunderkind, worüber man eigentlich froh sein muß. Aber wie gesagt, das Skizzenbuch bietet Rätsel.

Das Vorwort des Herausgebers übersieht alles und spricht von einem »fertigen« Mozart usw. Auch die allerdings nicht leichte Edition läßt zu wünschen übrig; Fehler in bezug auf Versetzungszeichen gibt es Dutzende, dann auch Notenfehler. Einige Stellen sind offenbar ganz falsch gelesen. Die einzige vom Herausgeber bemerkte fehlerhafte Quinte (drittletzter Takt in Nr. 7) ist keine solche; das Auflösungszeichen bezieht sich auf *Fis*. — Eine zweite Auflage wird wohl allen Mängeln der wahrscheinlich übereilten Publikation abhelfen. A. H.

Nelle, Wilh. Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes. 2. erweit. u. verb. Aufl. (4.—6. Taus.) XII, 317 S. m. 79 Abbildgn. u. Titelbild. 8⁰. Hamburg, G. Schloeßmann. 1909. ℳ 3,—.

Niederheitmann, Friedrich. Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4. vermehrte u. auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von Dr. Emil Vogel. Gr. 8⁰, XXXII u. 158 S. Leipzig, C. Merseburger, 1909.

Pfeifer, Th. Studien bei Hans von Bülow. 6. Auflage. Kl. 8⁰, IV u. 123 S. Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt.

Reimann, Heinrich. Aus Hans von Bülow's Lehrzeit. Erster Teil einer unvollendet gebliebenen Biographie des Künstlers. 8⁰, XI u. 295 S. Berlin, Harmonie-Verlag.

In Sachen dieses Buches hat die in gewisser Beziehung berufenste Instanz, Frau Marie von Bülow, die Gattin des Künstlers, das Wort ergriffen (in den »Süddeutschen Monatsheften« vom März 1909). Es handelt sich zum größten Teil um ein Plagiat aus den Briefen Hans von Bülow's, jedenfalls um eine Benutzung derselben, die den Originalwert der Arbeit auf ein sehr kleines Maß reduziert. Sich weiter mit diesem Buch zu beschäftigen, hat deshalb keinen Sinn, es sei denn, dieses wenigstens nach einer Seite in Schutz zu nehmen. Es betrifft dies das Kapitel über die Vorfahren, dem auch Marie von Bülow Quellenwert zugestehen muß, aber die Bemerkung macht, das Kapitel beschäftige sich »mit einer Vorliebe für Heraldik und einem Breittreten des Ahnen- und Familienmoments, die für jeden mit des Künstlers Ansichten hierüber Vertrauten einen Beigeschmack von Komik haben« (S. 420 der S. M. H.). Mit nichten: eine Darlegung des »Herkommens« eines bedeutenden Mannes wird immer wichtig sein, und wenn Hans von Bülow auf sein altes Adelsgeschlecht wenig hielt und über Ahnengalerien vielleicht Witze machte, so wird sich ein Biograph nicht im mindesten davon abhalten lassen, die Vorfahren so gründlich als möglich zu studieren. Die mitgeteilten Wahlsprüche der Familie Bülow (teils schon aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts) sind fast alle für Bülow interessant und beleuchten gar manches in dieser komplizierten Persönlichkeit. Marie von Bülow, von der wir wohl einmal eine Bülowbiographie zu erwarten haben, wird um diese »Heraldik« einmal gar nicht herumkommen können. Hoffentlich erfährt man sogar noch mehr; wenn Musiker für Genesisuntersuchungen nicht dankbar sind, so sind dies um so mehr Psychologen, die froh sind, das Geschlecht eines bedeutenden Mannes seinem Charakter nach gründlich verfolgen zu können. Auch das Kapitel über die Eltern Bülow's entbehrt wohl nicht ganz des Eigenwertes.

Reimann hat durch diese Publikation sein Andenken schwer geschädigt, obwohl ihm das Kompilatorische allerdings im Blute lag, weshalb die Wissenschaft über diesen neuesten Beweis nicht so sonderlich erstaunt ist. Fast schwerer trifft einen Vorwurf den Herausgeber, Prof. Dr. Heinrich Meisner, der mit der Materie bekannt hätte sein müssen, was ihn vor der Herausgabe, die seinen Freund derart bloßstellt, ganz sicherlich bewahrt hätte. Es ist immer wieder die alte Geschichte: In Sachen der Musik glaubt jeder mitreden zu dürfen. A. H.

Wagner, Peter. Elemente des gregorianischen Gesanges. Sammlung Kirchenmusik (Weinmann). Kl. 8⁰, 178 S. Regensburg, Fr. Pustet 1909.

Zampa, Giovanni. Violini antichi. Sassuolo, E. P. Paoli, 1909.

Richard Wagner an seine Künstler. (Zweiter Band der »Bayreuther Briefe«, 1872—1883.) Herausgegeben von Erich Kloss. XXIV u. 414 S. Berlin u. Leipzig, Schuster & Löffler. ℳ 5,—.

Diese wichtige Briefsammlung, die zu einem großen Teile neben bereits aus

den Bayreuther Blättern und sonstigen Publikationen bekanntem Material Ungedrucktes bringt und jedenfalls schon infolge der chronologischen Zusammenstellung eine erwünschte Übersicht bietet, reiht sich der früher von Glasenapp im gleichen Verlage publizierten Briefsammlung, die mehr die äußere Geschichte des Bayreuther Festspielunternehmens zeigte, an und führt in die innere Geschichte aufs beste ein. Jedenfalls ist sie eine weit erfreulichere und belehrendere Lektüre schon deshalb, weil hier der Meister zu seinesgleichen spricht und nicht die ewigen pekuniären Kalamitäten sich unliebsam vordrängen. Eine erlesene Reihe von Sängern, Instrumentalisten und Dirigenten, unter den letzteren die Namen Fischer, Levi, Mottl, Richter, Seidl, Sucher und Zumpe ziehen an uns vorüber, und für jeden von ihnen hat der gewaltige Organisator das rechte Wort in Ernst und Scherz. Wer wissen will, wie Bayreuth ward, wird dieses Buches, dem der bestrickende Zauber der großen Persönlichkeit innewohnt, nicht entraten können. Der Herausgeber steuerte eine Einführung, sowie kleinere Fußnoten bei, letztere knapp, doch ausreichend orientierend, erstere leider in der »hochtrabenden Bayreuther-Blätterweis«, die doch nur eine schlechte Nachahmung des kernigen, höchstpersönlichen Wagner-Stiles ist. Der verdienstvolle Herausgeber jenes für die Wagnerforschung sicherlich nicht zu unterschätzenden Blattes, Hans von Wolzogen, gab seine Wagnerbriefe vollzählig her, sie erscheinen hier als Anhang zusammenhängend. Edgar Istel.

Die Zauberflöte in der Weimarer Fassung der Goethe-Zeit. Mit einer Einleitung von Dr. Hans Löwenfeld. Kl. 8°. Der Teilnehmern an der Generalversammlung der Bibliophilen zu Leipzig am 29. Nov. 1908 gewidmet von der Offizin W. Drugulin. (Gedruckt in 150 Exemplaren.)

Ein überaus interessantes Dokument für das Verhältnis des Goethe'schen Weimars zu dem Text der Zauberflöte. Dieser, reichlich umgeändert in der Absicht, ihn besser, d. h. feiner zu machen, hat hier, kurz gesagt, eine Verbalhornung im textlich-gesanglichen Teil erfahren, wie sie da und dort kaum schlimmer gedacht werden kann. Von einer Verbesserung kann auch nirgends die Rede sein, manche Verse scheinen einzig deshalb geändert, damit gleichsam der Bearbeitungsmanie gefröhnt werden kann. Ein Wort wie »Teufel« durfte allem nach auf dieser Bühne nicht ausgesprochen werden; Papageno und Monostatos stellen sich höchst gebildet gegenseitig als »Dämonen« vor. Statt den Text feinsinniger zu machen, geschieht aus Verbesserungsdünkel etwa das Gegenteil. So heißt es: »Dies Bild, o! wie bezaubernd schön! Welch' Glück, die Schöne selbst zu sehn!« Wie unfein ist dies! Sichtlich wird hier nicht dem Textdichter, sondern Mozart ins Handwerk gepfuscht, der die beiden ersten Phrasen der Bildnisarie sequenzartig angelegt hat[1]). Am auffälligsten ist die Veränderung am Anfang der Oper. Tamino kämpft mit einem Drachen, ruft z. B.: »O welch' ein Qualm! O, welch' ein Dampf« (statt: »Ach rettet mich! Ach schützet mich!«), die Damen treten mit feuersprühenden Fackeln auf usw. Zu dieser Übertreibung hatte natürlich die Musik den Anlaß gegeben, die so stark wirkte, daß man sich etwas viel Großartigeres unter ihr dachte. Es ist eins der vielen Zeugnisse dafür, wie absolut unfähig man damals vielfach war, die Musik zu deuten. Die Bearbeitung rührt von Christian August Vulpius, dem Schwager Goethe's her und gelangte während der Goetheschen Theaterleitung fortwährend zur Verwendung; Goethe erklärte sich demnach mit der Fassung einverstanden. Das gesprochene Dialog wird wohl ebenfalls geändert worden sein; doch scheint die Fassung nicht erhalten zu sein. H. Löwenfeld hat die Ausgabe mit einer sachlichen, lesenswerten Einleitung versehen. A. H.

Anzeige von Musikalien.

Alte Perlen in neuer Fassung. Eine Sammlung von Instrumentalsätzen berühmter Komponisten des 15. bis 18. Jahrhdts. für Violine u. Klavier bearb. v. H. Schröder. Leipzig, C. Rühle. ℳ 2,—.

Es handelt sich um Bearbeitungen

1) Man könnte hier wirklich eine ganz kleine Textänderung eintreten lassen, nämlich den zweiten Vers so gestalten: »Wie nie ein Auge je geseh'n.« Dann erhält das exponierte *f* (im Original auf »noch«) eine sinngemäße textliche Erklärung.

älterer Musik, die in den meisten Fällen nicht für Violine gedacht ist; es ist das, was man Arrangement nennt. Dieser Art dürfte es sich um eine der ersten Sammlungen für Violine handeln. Der Wert ist wohl auch darin zu erblicken, daß diese meistens kleinen Stücke (darunter Tänze aus Suiten, Opern [Monteverdi] usw.) sich als Hausmusik und besonders für den Unterricht eignen, den jungen Violinspieler mit alter Tonkunst immerhin ein wenig bekannt machen und Komponistennamen und Tonformen in sein junges Gedächtnis legen, die die meisten der heutigen Violinspieler nicht kennen.

Ausgewählte Madrigale. Mehrstimmige Gesänge berühmter Meister d. 16. u. 17. Jahrhdts. in Partitur gebracht u. mit Vortragszeichen versehen v. W. Barclay Squire. Nr. 32. 33. 34. 37. 38. 41. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à ℳ —,50.

Bossi, M. Enrico. Raccolta di composizioni di antichi autori italiani adattate (con alcune modific.) per l'organo mod. Leipzig, Rieter Biedermann. ℳ 4,—.

Denkmäler deutscher Tonkunst. 28. Bd.: Georg Philipp Telemann. a) Der Tag des Gerichts, b) Ino. Hrsg. von Max Schneider. 34. Bd. Newe deutsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen. 1544. Hrsg. von Joh. Wolf (1908). — **D. d. T. in Bayern. IX.** Jahrgang. Bd. 1. Evarista Felice dall'Abaco. Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Hrsg. von Adolf Sandberger (1908). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegltg. aus d. 14. b. 15. Jahrh. Hrsg. von Hugo Riemann. III. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. ℳ 3,—.

Meisterwerke deutsch. Tonkunst. Mehrst. Lieder alter deutscher Meister. Heft 2—5. Für d. Vortrag bearb. von H. Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur à ℳ 1,—. — Allessandro Poglietti. Arie mit Variationen. Für den Konzertvortrag bearb. v. Bruno Hinze-Reinhold. Ebenda. ℳ 2,—.

Obrecht, Werken van Jakob. Uitgegeven door Prof. Dr. Johannes Wolf. Erste Aflevering. Missen. 1. Missa. Ge ne demande. Amsterdam, Joh. Müller. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 5,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Neue Zeitschriften.

MSal Der Musiksalon. Internationale Zeitschrift für Musik und Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 105

Anonym. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1909, Nr. 5. — Felix Mendelssohn-Bartholdy, Allg. evang. luth. Kirchenzeitung, Leipzig, 42, 5f. — Felix Mendelssohn-Bartholdy, MMR 39, 458. — Two distinguished musiciens (Fr. A. Gevaërt. L. E. Reyer), MMR 39, 458. — Brighton Festival, ibid. — Meeting of the music Teachers' national association, NMR 8, 87. — Wilhelm Heckel †, ZfI 29, 13. — Wie kann der drohenden Küster- und Organistennot auf dem Lande vorgebeugt werden? ZfI 29, 13. — Mendelssohn in England: A centenary tribute, MT 50, 792. — Mendelssohn and church music, MT 50, 792. — Brighton and its music, ibid. — Beweise verlangt, S 67, 6. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Biographical sketch), Mus 14, 2. — Brighton Musical Festival (13.—16. January 1909), ZIMG 10, 5. — Tschaikoffsky's »1812« Score, ibid.

Adler, G. Ein Beitrag zur Haydn-Literatur (betrifft Josef Haydn u. Breitkopf & Härtel), Neue Freie Presse Nr. 15948 11. I. 09.)

Aldrich, Rich. Mendelssohn's centenary, NMR 8, 87.

Allihn, M. Die elektro-pneumatische Orgel, ZfI 29, 13f.

Altmann, Wilh. Eine dringende Aufgabe der Musiksalons, MSal 1, 1. — Felix Draeseke, ibid.

Andersen, Hedw. Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen MSS 3, 11.

Angeli, A. D'. Un laudatore pesarese di G. Frescobaldi, CM 13, 1.

Aubry, Pierre. La Musique des Trouvères et des Troubadours, CMu 12, 3.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

Azzoni, Giulio. Le facilitazioni delle opere musicali dei classici, NM 14, 157.
Batka, Rich. Vom »Wirksamen« in den Konzertprogrammen, DMZ 40, 6.
— »Alt-Heidelberg« von Ubaldo Pacchierotti (Bespr. der Aufführung an der Wiener Volksoper am 12. Febr.) AMZ 36, 8.
— Richard Wagner über Mendelssohn, KW 22, 9.
Bekker, Paul. Hans von Bülow's letzte Briefe, AMZ 36, 6f.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy, Der Türmer, Stuttgart, 11, 5.
Benbow, William. The music teacher's national association meeting, Washington, D. C., December 28 to 31, Mus. 14, 2.
— Interesting exercises, Mus 14, 2.
Bender, G. L'application de l'impôt sur le revenu aux Musiciens, MM 21, 1.
Bertini, Paolo. La Resurrezione della Vestale di Spontini, NM 14, 157.
— Piccola Antologia d'impressioni sull Elettra di R. Strauß, NM 14, 158.
Beßmertny, Marie. Anton Rubinstein über Mendelssohn, NMZ 30, 9.
— Mendelssohn-Bartholdy in russischer Beleuchtung, DMZ 40, 6.
Best, Über den Einfluß des Notenlesens auf das Auge, MSal 1, 1.
Biddle, G. E. Milton's knowledge and love of music, MO 32, 377.
Blaschke, Julius. Mendelssohn u. Goethe, NMZ 30, 9.
Böhme, Meinhardt. Stimmbildung und Gesangunterricht in der Schule, Sti 3, 5.
Bonaventura, Arnaldo. Haydn, NM 14, 157.
Böthig, M. Über rhythmische Gymnastik, Neue Bahnen, Zeitschrift f. Erziehung und Unterricht, Leipzig, 20, 5.
Boutarel, Amédée. Die Komische Oper in Paris. II. Historischer Rückblick, NMZ 30, 10.
Bouyer, Raymond. L'expression chez Bach, M 75, 7.
Br., J. Monna Vanna, au théâtre royal de la Monnaie, GM 55, 5.
Brandt, Adolf. Rudolf Palme †, ZfI 29, 12.
Bräutigam, Fr. L. Professor Karl Panzner, RMZ 10, 7.
Brenet, M. »L'Immortelle bien-aimée« de Beethoven, CMu 12, 1.
Bülow, Marie v. In Sachen der »Ersten« Bülow-Biographie, S. 67, 4.
— und **Louis,** R. Ein Bülow Biograph, SMH 6, 3.
Burkhardt, Max. Der Musiksalon vor 100 Jahren, MSal 1, 2.
Busoni, F. Busoni spricht. Offene Entgegnung an die »Signale«, S. 67, 4.
Cametti, A. Girolamo Frescobaldi in Roma (1604—1643). Con appendice sugli organi, organari et organisti della Basilica Vaticana nel secolo decimosettimo, RMI 15, 4.
Cebrian, Adolf. Nachklänge zur Zelterfeier, MSS 3, 11.
Chadwick, G. W. Teachers and students, NMR 8, 87.
Challier, Ernst sen. Ein Lorbeerkranz für Mendelssohn aus Zahlen geflochten, NMZ 30, 9.
Chilesotti, O. Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei, RMI 15, 4.
Chop, Max. Zwei neue Beiträge zur Würdigung Franz Liszt's, NMMZ 16, 3f.
Cope, C. Elvey. Famous builders of English organs, MO 32, 377f.
Cornet, Ch. Concours international de violons, GM 55, 7.
Cozanet, Alb. (L. d'Udine). Le Musicien-Poète Richard Wagner, CMu 11, 21.
Cumberland, G. The musical crisis in Manchester, MO 32, 377.
Curzon, H. de. L'heure espagnole de Maurice Ravel, GM 55, 4.
— Félix Mendelssohn, à propos du centenaire de sa naissance (3 février 1809), GM 55, 6.
Daffner, Hugo. Aus Hans v. Bülow's letzten Jahren, Königsberger Allgemeine Zeitung 34, 25 u. 31.
Debay, Victor. Monna-Vanna à l'Opéra, CMu 12, 2.
Doria, G. A propos d'un centenaire: la Maison Pleyel, CMu 12, 1.
Draeseke, Felix. Musikalische Hauptstädte, MSal 1 1f.
Droste, C. Wagner-Veteranen BW 11, 1.
Dubitzky, Franz. Unsere Tonmeister als Chordirigenten, SH 49 (1), 7.
Dwelshauvers. Les formes musicales dans l'enseignement du piano, GM 55, 8.
Eccarius-Sieber, Artur. Mendelssohn's Klavierstil und Klavierwerke, Mk 8, 9.
— Felix Mendelssohn's Kammermusik, NMZ 30, 9.
Edwards, F. G. Early performances of „St. Paul" (Mendelssohn) in England, MT 50, 792.
Elson, Arthur, A Mendelssohn program, Mus 14, 2.
— Louis C. Mendelssohn's position in music, Mus 14, 2.
Eppenstein, Willy. Die Kunst in Brasilien, MSal 1, 3.
Erckmann, Fritz. Mendelssohn in England, NMZ 30, 9.
es. Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohn's Elias. (Aus dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Klingemann), Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 22.
— Die Blütezeit der musikalischen Ro-

mantik in Deutschland, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 39.

Ettler, Carl. Die Ornamentik der Musik (Bespr. des Werkes von A. Beyschlag), ZIMG 10, 5.

Eulenburg, A. Über Neurasthenie der Tonkünstler, Nord und Süd, Berlin, 33, 1.

Fiege, Rudolf. »Striche bei Wagner«, AMZ 36, 8.

Flatau, S. Auffallende Höhenentwicklung einer Frauenstimme, Sti 3, 5.

Frassinesi, E. Wilhelmj Augusto. Memorie e biografia, RMI 15, 4.

Friedheim, Arthur. Busoni und Liszt-Interpretation, S 67, 6.

Fröhlich, A. Zur Gymnastik der Stimme, MS 42, 2.

Gates, W. F. Study not only the composition, but the man, Mus 14, 2.

Gauer, Oscar. The art of intelligent listening, MO 32, 377.

Gauthier-Villars, Henry. Georges Bizet d'après sa correspondance, CMu 11, 24.

Geißler, F. A. »Elektra« von Richard Strauß. Uraufführung im Königl. Opernhaus zu Dresden am 25. Jan. 1909, Mk 8, 10.

Gerhard, C. Felix Mendelssohn und die Frauen. Skizze zu seinem hundertsten Geburtstage, NMZ 30, 9.

Glabbatz. Die Verwendung Bach'scher Orgelwerke im evangelischen Gemeindegottesdienst, MSfG 14, 2.

Göhler, G. Musikalische Kultur, Die Zukunft, Berlin, 17, 18.

Goldberg, Adolf. Paul Taffanel †. Zu seinem Gedächtnis, MSal 1, 2.

Grove, George. Mendelssohn's oratorio „St. Paul", MT 50, 792.

Hacke, Heinr. Das Gesundsingen kranker Stimmen, MSal 1, 1.

Hadden, J. C. The Mendelssohn centenary, MO 32, 377.

Hake, Bruno. Felix Mendelssohn-Bartholdy zum 100. Geburtstag, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 5.

Hearn, Lafcadio. Eine Straßensängerin· Eine japanische Skizze, RMZ 10, 5.

Hertel, V. Zur Ausgabe Orlando Lasso, Si 34, 2.

— Zwei Kirchenlieder: 1. Ich bin vergnügt, wie's Gott mit mir will fügen. 2. Auf dich, Herr, traue ich, ibid.

Hohenemser, Rich. Über Felix Mendelssohn-Bartholdy's geistliche Musik, Mk 8, 9.

Hollaender, Alexis. Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule, Vossische Zeitung 1909, Nr. 37, KL 32, 3.

Horn, Michael. Berlioz' »Requiem«, (Erstauff. in Graz) GR 8, 1.

Jacobi, M. Paganini in Deutschland, Sonntagsbeilage Nr. 3 z. Voss. Zeitung. 1809, Nr. 27.

Jedlinski, Paul. La Tétralogie wagnérienne (Réflexion sur la musique et le poème du «Crépuscule des Dieux»), CMu 11, 21.

— La Vestale à l'Opéra, CMu 12, 3.

Jullien, Adolphe. Ernest Reyer, CMu 12, 3.

Jungfrau. An die deutschen Tonsetzer. Mitteilung des deutschen Musikverlags (Walther Stolzing'sche Stiftung) Mk 8, 10 (Faschingsheft).

Istel, Edgar. Zum Problem der deutschen komischen Oper, Die deutsche Bühne. Berlin, 1, 1.

Kaiser, Georg. Elektra, Tragödie von H. v Hoffmannsthal. Musik von Rich. Strauß, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 41.

Katt, Fr. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zu seinem 100. Geburtstag, DMZ 40, 5.

Keller, Otto. Felix Mendelssohn-Bartholdy's 100. Geburtstag, DMMZ 31, 6.

Kitchener, F. The trend of modern music, MO 32, 377.

Klatte, Wilh. »Elektra« von R. Strauß (Bespr. der Urauff. in Dresden), AMZ 36, 5.

Kleefeld, W. Felix Mendelssohn und das Leipziger Gewandhaus, BW 11, 9.

Klemperer, Felix. Zur Diätetik der Sänger, MSal 1, 2.

Kloß, Erich. Eine musikalische Jahresbilanz, MSal 1, 3.

— Rich. Wagner und seine Künstler, BW 11, 8.

Kohut, Adolf. Die ungarische Musik, MSal 1, 1.

Kopfermann, Albert. Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohn's, Mk 8, 9.

Kroeger, E. R. On the value of Mendelssohn's pianoforte compositions for teaching purposes, Mus 14, 2.

Kufferath, M. Charles Tardieu, GM 55, 4.

Lalo, Pierre. Les Beaux-Arts et le Parlement, CMu 12, 1.

Lederer, F. »Elektra« von Rich. Strauß, DMMZ 31, 6.

L'Imparziale. Ernest Reyer, NM 14, 158.

Lindloff, Hans. Randglossen, Mk 8, 10 (Faschingsheft).

Lliurat, F. L'aymada de Beethoven, RMC 6, 61.

Löbmann, Hugo. Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer, MSS 3, 11.

— Zur Lautbildung des Sängers, SH 49 (1), 3f.

Loman, A. D. jr. De muziek als taal, een muziekonderwijsquaestie, Cae 66, 2.

Lubowski, M. Die Musiksalons als Retter in der (Konzert-)Not, MSal 1, 1.

Lubowski, M. William Wolf, MSal 1, 2.
Lückhoff, Walter. Die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik u. das Harmonium, Das Harmonium, Leipzig, 7, 1.
Lusstig, J. C. Felix Mendelssohn-Bartholdy, BW 11, 9.
M., W. Die Nationalhymnen der europäischen Völker, SMZ 49, 5.
Mangeot, A. Maurice Hayot, MM 21, 1.
— Violons anciens et Violons modernes, MM 21, 1.
Marschner, K. W. Goethe und Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Mendelssohn-Säkularfeier, Sonntagsbeilage der National-Zeitung, Berlin, 1909, Nr. 4.
Matthews, W. S. B. Mendelssohn and his „Rondo Capriccioso", Mus 14, 2.
Maurer, Heinr. Methodik des Klavierspiels (Bespr. des Werkes von Xaver Scharwenka), AMZ 36, 4.
Mephistopheles. Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim. Ein Reformkasperlspiel in drei Erhebungen, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
Millet, Lluis. F. A. Gevaert †, RMC 6, 61.
Monod, Edmond. De la critique musicale, VM 2, 9.
Morsch, Anna. »Clara Schumann« von B. Litzmann (Bespr.). KL 32, 3.
Musikomikus. Der neue Musikkritiker. Dramolet in einem Aufzug, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
Nef, Karl. Mendelssohn's Wirken, SMZ 49, 6.
Neißer, Arthur. Die Dresdener Richard Strauß-Woche, DMZ 40, 7.
Neumann, Alexander. Operninszenierung, AMZ 36, 6.
Niecks, Fr. Giuseppe Verdi, MMR, 39, 458f.
Niemann, Walter. Felix Mendelssohn-Bartholdy (zum 100. Geburtstage am 3. Febr. 1909) Leipziger Neueste Nachrichten 3. Febr. 1909.
— Zum 60. Geburtstage Adolf Ruthardt's, NMZ 30, 10, KL 32, 4.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy's Klaviermusik, NMZ 30, 9.
— Niedersächsische Kultur und Musik, Schleswig-Holstein. Rundschau f. Kunst u. Literatur, Altona 3, 9.
Noatzsch, Rich. Wie stellt sich Felix Mendelssohn-Bartholdy zu den Musikverhältnissen seiner Zeit? BfHK 13, 5.
Oehlerking, H. 9. Rheinisch-Westfälischer Organistentag zu Hagen i. W. am 27. u. 28. Dezember 1908, BfHK 13, 5.
Ott. Das Offertorium Viri Galilei an Christi Himmelfahrt und seine Deszendenz, KM 10, 2.
Pfordten, Herm. von der. Felix Mendelssohn-Bartholdy, KW 22, 9.
Pizzetti, Ildebrando. »Les italienismes« nella musica, NM 14, 158.
Platzbecker, Heinr. Uraufführung der »Elektra« und Rich. Strauß-Woche in Dresden (25. bis 28. Jan.), NMZ 30, 10.
Pougin, Arthur. Les mises en scène à l'Opéra en 1766, M 75, 8.
— Ernest Reyer, nécrologie, M 75, 4.
Prelinger, Fritz. Adolf Jensen, SMZ 49, 4.
Procháska, Rud. Freiherr. Aus den Briefen von Robert Franz. III. Robert Franz und Felix Mendelssohn, NMZ 30. 9.
Puttmann, Max. Felix Mendelssohn als Vokalkomponist, SH 49 (1), 5f.
— Geschichte der Musik von Otto Keller (Bespr.), SH 49 (1), 4.
Quos Ego. Vom musikalischen Nationaljammer der Deutschen, Allg. Deutsche Lehrerzeitung, Leipzig, 61, 6.
R., E. Romantisches (Mendelssohn und Schumann), SMZ 49, 6.
— Üb. Aufgab. d. Gesangskunst, SMZ 49, 3.
Rabich, Ernst. Der evangelische Kirchenmusikstil. BfHK 13, 5.
Ravanello, O. L'ufficio di organista nelle chiese può essere esercitato dalle donne? SC 10, 7.
Reichelt, Joh. Bei Karl Scheidemantel. Zum 50. Geburtstag und 30jähr. Bühnenjubiläum, NMZ 30, 9.
Reuß, Eduard. Der Dramatiker Wagner. Ein Vorwort, MSal 1, 1.
— Eine beseitigte Widmung. (Die Bülow'sche Ausgabe der Beethoven'schen Werke für Klavier Liszt gewidmet), AMZ 36, 4.
Riegler, Walter. Das neue Klavierquintett von Hans Pfitzner. SMH 6, 3.
Riemann, Hugo. Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen, ZIMG 10, 5.
Ritter, William. A propos de Gustave Mahler, lettre à M. Georges Humbert, VM 2, 9.
Rudder, May de. Clotilde Kleeberg-Samuel (1866—1909), GM 55, 7.
Rychnowsky, Ernst. »Vor der hohen Stadt«, Chorwerk von Gerhard von Keußler, KW 22, 9.
— Aus Felix Mendelssohn's letzten Lebenstagen, Mk 8, 9.
S., J. S. The songs of Hugo Wolf, MMR 39, 458.
Samper, Hubert. Kirchengesang und Chorschule, CEK 23, 1.
Scharlitt, B. Die Wiener Volksoper, BW 11, 5.
Schaub, H. F. »Elektra« von Rich. Strauß (Besp. der Urauff. in Dresden), DMZ 40, 5.
— Erstaufführung d. Musikdramas »Elektra« von Rich. Strauß im Kgl. Opernhaus zu Berlin, DMZ 40, 8.
Scherber, F. Kaiser Franz Josef und die Musik, BW 11, 5.

Schläger, J. Etwas vom deutschen Kinderliede, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig, 23, 1.
Schlicht, Ernst. Die Hundertjahrfeier der Zelter'schen Liedertafel in Berlin, SH 49 (1), 6.
Schmidkunz, Hans. Der Berliner Volkschor, BfHK 13, 5.
Schmidt, C. E. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Der alte Glaube, Leipzig, 10, 19.
— Leopold. »Dramatische« Musik, S 67, 7.
— Zum besseren Verständnis fremdsprachlicher Opern. S 67, 3.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy, S 67, 5.
Schneider, Louis. Février's »Monna Vanna« in der Großen Oper, S 67, 3.
Schreiner, R. Gesang, Jahresberichte über das höhere Schulwesen, Berlin, 22. Jahrg.
Schünemann, Georg. Mendelssohn's Jugendopern. (Die Soldatenliebschaft, Die wanderndenKomödianten,Die beiden Pädagogen), AMZ 36, 5.
Schütz, G. Der Männerchor Thun, SMZ 49, 7.
Schwabe, Friedr. Der Streit in der Theaterwelt, AMZ 36, 8.
Schwers, Paul. Felix Mendelssohn und Berlin. Auf Grund der in dem kürzlich veröffentlichten Briefwechsel mit Karl Klingemann enthaltenen Mitteilungen, AMZ 36, 5.
— Richard Strauß' »Elektra« in der Berliner Kgl. Oper, AMZ 36, 8.
Seghers, L. Beschouwingen van Forchhammer over Wagner's »Tristan und Isolde«, Cae 66, 2.
Segnitz, Eugen. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Tageblatt 3. Febr. 1909.
Sherwood, William H. The piano works of Mendelssohn, Mus 14, 2.
Spaeth, A. Erinnerungen eines Amerikaners (Kirchenkonzerte). Si 34, 2.
Spanuth, Aug. Richard Strauß' »Elektra«, S 67, 4.
— Nachträge zur »Elektra«-Aufführung, S 67, 5.
— Abermals die erste Bülow-Biographie, S 67, 7.
Spitta, Fr. Zum 100jähr. Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy, MSfG 14, 2.
Stanford, Charles. Poetry and music, ZIMG 10, 5.
Stauff, Ph. Kunst und ornamentaler Sinn, AMZ 36, 4.
Steinitzer, Max. Zum hundertsten Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy, NMZ 30, 9.
— Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. v. Heitersheim, NMZ 30, 10.
Steinitzer, M. Noren's »Kaleidoskop« im Lichte der Nationalitäten oder »Was ist Melodie?« Eine Leipziger philosophische Untersuchung, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
— Ein Brief Richard Wagner's an Peter Cornelius. Neuentdeckt und herausgegeben, Mk 8, 10 (Faschingsheft).
Sternberg, Constantin von. The playing of embellishments, Mus 14, 2.
Stieglitz, Olga. Mendelssohn als Mensch und Künstler, KL 32, 4.
Stier, Ernst. Georg Schumann: »Ruth«. (Bespr. d. Auff. in Hamburg). NMZ 30, 9.
Stoecklin, Paul de. L'Esthétique allemande, CMu 12, 1.
— L'Art pour le peuple, CMu 12, 2.
— Félix Mendelssohn-Bartholdy (A propos du centenaire de sa naissance), CMu 12, 3.
Storck, K. Stoff und Musikdrama. — Balalaïka, Der Türmer, Stuttgart, 11, 4.
Storer, H. J. The »live« Mendelssohn, Mus 14, 2.
Strauß, Rich. Kritik und Kritiker, AMZ 36, 8, Berliner Tageblatt, 12. Febr. 1909, Abendausg.
-t-. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 27. Die Maienkönigin. Versiegelt (v. L. Blech), ebenda, Nr. 39/40.
Taltabull, Cristòfol. De retorn d'Alemanya (Impressions), RMC 6, 61.
Tapper, Thomas. The Musicians Library: Thirty piano compositions by F. Mendelssohn (Edited by F. Goetschius), Mus 14, 2.
Thienemann, Alfred. Selbstbiographie, MSal 1, 3.
— Ein Berliner Konzert im Jahre 1782. Ein authentischer Bericht mit einleitenden Worten, ibid.
Thomas-San-Galli, W. A. Lilli Lehmann und die neuen Wagneriana, RMZ 10, 4.
— Mendelssohn und wir, RMZ 10, 6.
— Musikästhetische Suite, RMZ 10, 7.
Thormälius, G. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Daheim, Leipzig, 45, 18.
Tinel, Edgar. Pie X et la musique sacrée, TSG 15, 1.
Tischer, G. Felix Mendelssohn's Briefwechsel mit Karl Klingemann, RMZ 10, 6.
Trützschler, Maly von. Eindrücke einer deutsch. Sängerin i. Südafrika, AMZ 36, 7.
Udine, Jean d'. La Musique et le Geste. CMu 12, 3.
Urteile über Mendelssohn von Andreae, Hegar, Huber, Munzinger, Prelinger, Radecke, Spitteler und Widmann, SMZ 49, 6.
Vogel, Georg. Fräulein van Oldenbarnevelt und die Kunst, Sti 3, 5.

Vollerthun, Georg. Monna Vanna von M. Février. (Bespr. der Urauff. zu Paris), AMZ 36, 4.
Waedenschwiler, »Le nombre musical gregorien«, ChM 4, 2.
Wagner, Friedr. Aus der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes, SH 49 (1), 1.
Walter, Victor. Das Musikleben St. Petersburgs, MSal 1, 1f.
Weingartner, Felix. Die schöne Königin. Ein Märchen, Mk 8, 10 (Faschingsnummer).
Weinmann, Karl. Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witt's, MS 42, 2.
Weismann, Aug. Über die Entwicklungsidee auf dem Gebiete der Musik, RMZ 10, 5.
Wellmer, Aug. Robert Franz. Kunstästhetisches und Persönliches, MSS 3, 11.
Wimermark, J. Musikleben in Schweden, MSal 1, 3.
Wodell, F. W. The music teacher and the man, Mus 14, 2.
Wolf, Johannes. Die Melodien der Troubadours. (Eine Besprechung der Beckschen Publikation), ZIMG 10, 5.
Wolf, William. Über die Ursachen der späten Entwicklung der Musik, MSal 1, 2f.
Wolff, Ernst. Zu Felix Mendelssohn's hundertjährigem Geburtstag, Mk 8, 9.
— Sechs unveröffentliche Briefe Felix Mendelssohn-Bartholdy's an Wilh. Taubert, Mk 8, 9.
— Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an seine rheinischen Freunde, RMZ 10, 6.
— Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Kölner Freunde, RMZ 10, 7.
Wolzogen, H. v. Bayreuther Publikum, Werdandi, Leipzig, 2, 1.
Wustmann, Rud. Aus Hans von Bülow's Leben, Propyläen 6, 17.
Wyzewa, T. de et G. de **St. Foix**. Les premiers Concertos de Mozart, ZIMG 10, 5.
Z., J. Felix Mendelssohn. Der Volksgesang, Beilage zur SMZ 49, 6.
Zepler, Bogumil. Tanzmusik, MSal 1, 3.
Zig-Zag. Il trionfo d'un' opera russa in Italia, NM 14, 158.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 95 (Januar) u. Nr. 96 (Februar). Nr. 95 bringt vor allem eine überaus interessante Mitteilung zweier Originalkonzerte für Violine von J. Haydn, die ausführliche Anzeige des Buches »Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel« von Dr. H. v. Hase, ferner weitere Mitteilungen, das Haydn-Jubiläum betreffend. »Zu Händel's 150. Todestage« äußert sich Max Seiffert, ein kleiner Artikel faßt die vielen »Musikalischen Gedenktage von 1909« zusammen. — In Nr. 96 interessiert vor allem die Ankündigung einer Subskription auf sämtliche Opern und Musikdramen Richard Wagner's durch die Originalverleger, die sehr günstig, im Mai dieses Jahres, beginnen wird. Angezeigt wird die erste Ausgabe von H. Schütz's Weinachtsoratorium (A. Schering), erschienen ist ein revidierter Klavierauszug von »Josef und seine Brüder« (F. Weingartner); besonders interessieren wird eine Ausgabe von Werken Bach's für den praktischen Gebrauch durch die neue Bachgesellschaft (vollständiges Aufführungsmaterial). Ferner findet sich in dem reichhaltigen Heft eine Lebensskizze Gustav Schreck's u. a.

Harrwitz, M. Nikalosson (Berlin), Normannenstr. 2. Katalog 101 c. Deutsche Literatur seit 1750 bis auf die Neuzeit. Erstausgaben. Almanache. Zeitschriften.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. Bernburgerstr. 14, bietet ein Musikautograph Chopin's und einen Brief Mendelssohn's an Chopin aus.

W. Reeves' (London W.C. St. Giles, 4. High Street. Catalogue of Music and musical literature. Part 16. 1909. — Catalogue B. Biography, History, Criticism, Organ, Orchestra etc. — Particulars of a Parcel of new books on musical subjekts.

Erwiderungen.

Herr Ernst Biernath sandte uns in Sachen seiner Schrift »Die Gitarre eit dem III. Jahrtausend vor Christus«, besprochen im Februarheft S. 107, seine Erwiderung, die, so weit sie »berichtigende« Bemerkungen gibt, mit A. Koczirz's Schlußwort hier zum Abdruck gelangt. D. R.

Nun aber »beschränkt sich« Herr Koczirz darauf, »ein wenig« an den »Grundfesten des Gebäudes« zu rütteln.

Im Kapitel II (Die Gitarre bei den Sumerern) heißt es S. 7, Abs. 2: »das we-

sentlichste Interesse für uns haftet an einem kleinen Tonrelief, welches in der Priesterschule des uralten Bêl-Tempels gefunden worden ist«. Weiter wird dann dieses Tonrelief nach der von Hilprecht gebrachten photographischen Abbildung und Beschreibung (H. V. Hilprecht, Ausgrabungen im Bêl-Tempel zu Nippur. Leipzig 1903. S. 59. 60, und Explorations in Bible Lands. Edinburgh, 1903. S. 258. 259, genau geschildert und besprochen. Es ist also, und zwar wohlgemerkt, von einer Auslegung einer Keilinschrift oder von einem Keilschriftdokument durchaus keine Rede. — Herr K. will sich also beschränken, wird jedoch so blind, daß er sich eines sehr unschönen Angriffsmittels bedient, indem er schreibt: »ich möchte darauf hinweisen, daß gegen Hilprecht (groß gedruckt) und dessen Publikationen, die Hauptbasis des Kapitels II (Die Gitarre bei den Sumerern), seitens der amerikanischen Gesellschaft für biblische Literatur einer Zeitungsnachricht zufolge (Abendblatt der Wiener »Zeit« vom 31. Dezember 1907 »Gefälschte Keilschriftdokumente?« (groß gedruckt) schwerwiegende Beschuldigungen erhoben wurden«. — Mit dieser Art des Versuches, an den »Grundfesten« meiner »Gitarre« zu rütteln, hat Herr K. sehr unvorsichtig auf — Granit gebissen, diese Weise streift schon sehr hart an Verleumdung und wissentlich falsche Verdächtigung. Jeder unvoreingenommene Leser wird so denken. Zur Abwehr möge es mir gestattet sein die am 28. Januar seitens der Königlichen Direktion des Vorderasiatischen Museums in Berlin mir erteilte Antwort unverkürzt hier folgen zu lassen:

»Mit dem Ausdruck des besten Dankes für Ihre frdl. Zusendung kann ich Ihnen mitteilen, daß das, was man Hilprecht vorwirft, wie auch die Sache liegen mag, von keinerlei Einfluß auf Ihre Arbeit werden kann, da das betr. Relief von den Vorwürfen nicht betroffen wird«.

Hochachtungsvoll gez.: Dr. Messerschmidt.

Berlin-Charlottenburg, d. 5. Februar 1909. **Ernst Biernath.**

Wenn B. einen verlorenen Posten durch sophistische Unterstellungen zu retten und in der Befragung von Orakeln Trost zu finden vermeint, so seis ihm immerzu vergönnt. Wer aber in einem Glashaus sitzt, darf absolut nicht mit Ausdrücken: Verleumdung und wissentlich falsche Verdächtigung herumwerfen. Es fiel mir gar nie ein, B. außer seinen übrigen Leistungen auf dem Gebiete der Quellenforschung noch die Auslegung von irgendwelchen Keilschriftdokumenten zuzumuten. Die nie bezweifelte Tatsache bleibt, daß B. Hilprecht's Publikationen benützt hat, bezüglich welcher der Hinweis und die Frage, ob sie als Quellen einwandfrei seien, angesichts der gemeldeten Anschuldigung, Hilprecht's »in Nippur gemachte Entdeckungen rührten von Fälscherhand her«, weder einer Erläuterung noch Rechtfertigung bedarf. Hätte B., bevor er seine Rekrimination konstruierte, den bezogenen Zeitungsartikel mit dem gesperrt, nicht groß gedruckten Titel gelesen, so hätte er sich überzeugen können, daß er auch noch den begrifflich weiteren Untertitel »Die Ausgrabungen des Prof. Hilprecht« führt. Im übrigen möge B. Sentenzen wie die obige über die Grundfesten »seiner Gitarre« fleißig weitersammeln, an denen ich nie »rüttelte«, die aber ein wenig bloßzulegen mir vollständig genügte.

Wien, 12. Februar 1909. **Adolf Kocsira.**

Herr Dr. Alfred Schnerich-Wien übersandte der Redaktion folgendes Schreiben:

Mit Beziehung auf die mit P. W. gezeichnete Anzeige meines eben erschienenen Buches »Messe und Requiem seit Haydn und Mozart« in Nr. 4[c], S. 121 der Zeitschr. d. IMG., bitte ich folgende Berichtigungen bzw. Ergänzungen aufzunehmen:

1. Meine Studie »Der Messen-Typus seit Haydn bis Schubert« erschien 1892 in der kunstwissenschaftlichen Zeitschrift »St. Leopoldsblatt« (zuerst redigiert vom Univ.-Prof. Dr. W. Neumann, später vom damaligen Propst Dr. Carl Schnabel), und zwar als einheitliche Arbeit, mit thematischem Verzeichnis, lediglich ganz äußerlich in mehrere Nummern aufgeteilt. Die Arbeit erschien später in Broschürenform und ist als solche vielfach verbreitet worden.

2. Während des sogenannten »Aufklärungszeitalters« 1780—1790 sind in Wien ob der

Unterdrückung des feierlichen kathol. Gottesdienstes fast gar keine Kirchenwerke entstanden. Daß die Zeit vor- und nachher Kirchenwerke »erster Güte« hervorgebracht hat, bezeugen neben anderen Mozart's Requiem (1791) und Beethoven's Missa solemnis Op. 123. Die Entwicklung der Meßkomposition jener Zeit klarzulegen, war die Aufgabe dieser Arbei Trotz der heftigen Angriffe hat mir darin niemand widersprochen. Im Gegenteil: Man hat mir durchweg beigepflichtet, sei es mit, sei es ohne Nennung der Quelle.

3. Ob nun Mozart's Requiem, Beethoven's Missa solemnis, die nun einmal in Wien das Licht der Welt erblickt haben und sich durchweg als »bodenständige« Kunstwerke kennzeichnen, unerreicht dastehen, oder übertroffen worden sind, ist — Geschmacksache. Ich habe in meinem eben erschienenen Buche, das die Entwicklung der Meßkomposition bis zur Gegenwart verfolgt, keineswegs eine derartige Entscheidung absolut gefällt und dies auch bei Liszt S. 121 ausdrücklich betont. Tatsache aber ist, daß trotz aller Bemühungen der sogenannten »cäcilianischen« Presse, z. B. Berlioz' Requiem auf Kosten Mozart's zu verherrlichen, das allgemeine Urteil doch zu Mozart neigt, nicht zum mindesten da, wo dem Publikum beide Werke durch Aufführungen geläufig sind.

4. Da ich in Wien lebe, ist es begreiflich, daß ich mich zunächst mit der »bodenständigen« Kunst befaßt habe. Wer Raffael oder Shakespeare studieren will, muß sich eben auch an die Orte bemühen, wo jene Männer gewirkt haben. Wien aber war seit der Gegenreformation im 17. Jahrhundert bis in die neuere Zeit (1866) ein Hauptzentrum des Katholizismus; dies kommt ebenso in der Kunst jener Zeit, wie den seitherigen Anfeindungen beredt zum Ausdruck. Vgl. übrigens die Anzeige meines Buches von Prof. Julius Smend in der (prot.) »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« Jhg. 1908, Nr. 12.

5. Daß die von Instrumenten begleitete Musik, und insbesondere auch die »nationale« in der katholischen Kirche Berechtigung hat, ist von der obersten Autorität erst neuerdings wieder ausdrücklich anerkannt worden. Der Kampf gegen diese Denkmäler entspricht vollkommen dem gegen die Renaissance in der bildenden Kunst. Bereits heute hat sich das allgemeine Urteil, trotz der noch immer heftigen Gegenwehr, wesentlich geändert, und zwar aus dem Grunde, da die Werke exakter studiert wurden.

6. An Zeitungen habe ich niemals ständig mitgearbeitet und besorge lediglich von Zeit zu Zeit erscheinende Referate über kirchenmusikalische Aufführungen und Literatur im »Vaterland«. Was davon in meinem Buche verwendet wurde, ist durchweg, wo notwendig, gleich dem Übrigen, literarisch belegt.

Wien. Dr. **Alfred Schnerich**
Kustos an der Universitäts-Bibliothek.

Der Referent des Schnerich'schen Buches, Peter Wagner teilt uns mit, daß er auf die Replik gar nichts zu erwidern habe. D. R.

Anbei sei auch einem Schreiben von M. Gandillot in Sachen eines Bücherreferates von E. v. Hornbostel Raum gegeben:

J'ai connaissance aujourd'hui seulement des quelques lignes que M. von Hornbostel a consacrées à mon Essai sur la Gamme dans le Bulletin mensuel (novembre 1907) de la Société Internationale de Musique. Il n'entre pas dans ma pensée de discuter les appréciations de mon critique, mais seulement de signaler l'erreur de fait sur laquelle elles reposent.

D'après M. von Hornbostel, je considérerais tous les accordes comme formés de sons dont les nombres de vibrations sont en rapports simples. Or, en réalité, je suis loin d'avoir cette opinion, car, dès la première page traitant de la Dissonance, je montre par des exemples numériques combien elle est contraire aux faits. Les rapports simples, ou plutôt le principe psychique dont ces rapports sont l'expression numérique, ne nous offrent pas nos combinaisons harmoniques toutes faites; il nous fournit seulement la matière première, notes et échelles, que l'Art reste libre de mettre en œuvre à sa guise (Conclusions, page dernière). Le reproche de n'attacher d'importance qu'aux chiffres provient sans doute de ce que mon critique a confondu avec les autres, les parties traitant du «Rattachement», c'est-à-dire du problème suivant: «A quelle gamme est-on porté à rattacher tel groupe de sons entendus à l'improviste, (alors qu'aucune tonalité n'est encore établie». Dans ce problème, en effet, les fonctions tonales n'existant pas encore, la solution dépend exclusivement des nombres; mais, par la suite, ce sont au contraire les échelles qui sont prises en considération, notamment pour ana-

lyser des exemples de musique ou pour interpréter les indication des Traités Quant au manque de nouveauté reproché à l'antique postulat adopté, il est en effet très réel, et ce qui est nouveau, c'est seulement d'avoir déduit d'un principe unique l'ensemble de ces résultats, jusqu'ici purement empiriques, que l'on englobe parfois sous le nom un peu ambitieux de lois de l'harmonie.

Paris, le 16 février 1909. **M. Gandillot.**

Leider habe ich Herrn Gandillot's frühere Schriften besser verstanden, als die jetzige Berichtigung. Im »Essai sur la gamme«, p. 566, Conclusion, heißt es:

»La Mathématique, qui régit l'univers, gouverne aussi le monde des sons; mais elle ne fournit à l'Art que des rapports simples (notes), et non pas des formules de tonalité toutes faites (gammes). Les seules échelles musicales dont elle révèle a priori l'existence sont au nombre de deux: ce sont les séries purement consonantes l'une de type majeur (*do*, *mi*, *sol*), l'autre de type mineur (*do*, *mi*♭, *sol*), auxquelles, nous avons précisément donné le nom d'échelles.

Les gammes ont été formées arbitrairement par l'homme en réunissant tels ou tels des éléments, notes isolées ou échelles, fournis par la Mathématique.«

Berlin-Wilmersdorf, 27. Februar 1909. **E. M. von Hornbostel.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Kopenhagen.

Die am 13. Februar abgehaltene Sitzung der hiesigen Gruppe war wesentlich als eine Mendelssohn-Gedächtnisfeier angelegt. Das Lokal, der Musiksaal des Pianofortefabr. Hindsberg's war überfüllt. Zwei Sätze des *g*moll-Konzerts leiteten ein, glänzend von Frl. Anna Schytte vorgetragen; dann folgte durch den unterzeichneten Schriftführer der Kopenhagener Ortsgruppe eine kurze Charakteristik von Mendelssohn's Kunst und Persönlichkeit (mit Rücksicht auf das künstlerische und politische Zeitalter), die Genesis des Konzerts und zum Schluß eine kurze Ausführung über das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Dänemark durch Niels W. Gade. — Organist Chr. Geisler hielt nachher einen längeren Vortrag über Fanny Hensel, ihre Familienverhältnisse, Lebensführung, künstlerische Arbeit und Persönlichkeit mit fleißigem Gebrauch des Buchs von Hensel ausführlich und eindringlich schildernd. — Zum Schluß trug Frl. Schytte schöne und teilweise recht eigenartige Klavierstücke von Fanny Hensel vor.

William Behrend.

Neue Mitglieder.

K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien III, Lothringerstr. 14.
Kurt Kottek, Tonkünstler, Klosterneuburg b. Wien.
Rev. **F. V. Reade,** The Oratory, Birmingham.
Otto Richter, Kgl. Musikdirektor, Kantor der Kreuzschule, Dresden-Altst., Walpurgisstraße 16.
Section Musicale de la Bibliothèque Royale Palatine, Parme (Italien).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Hugo Botstiber,** jetzt: Sekretär der k. k. Akademie für Musik und darstell. Kunst, Wien III, Lothringerstraße 14.
Dr. **Hugo Daffner,** jetzt: Musik-Redakteur der »Dresdner Nachrichten«, Dresden, Johann Georgen-Allee 18 III.
Fr. Nicolas Manskopf'sches Musikhist. Museum, Frankfurt a. M., jetzt: Untermainkai 27.
Cand. phil. **Bernhard Ulrich,** jetzt: Leipzig, Plagwitzerstraße 45 III r.
Dr. **Karl Weinmann,** jetzt: Bibliothekar der Proske'schen Musikbibliothek, Regensburg, Albertstraße 7 I.

Ausgegeben Anfang März 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. **Zehnter Jahrgang.** **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

M. Maurice Ravel.

Voici dix ou douze ans que M. Maurice Ravel est devant le public, et presque chacune de ses œuvres a été très vivement, très diversement commentée. Parmi les jeunes compositeurs qui, en ce début du vingtième siècle, sollicitent l'attention, il n'en est, je crois bien, pas un seul qui à son âge (M. Maurice Ravel est né en 1875) ait provoqué de comparables mouvements d'opinion. C'est là un signe qui ne trompe guère: les musiciens médiocres — qu'ils aient ou non du succès — ne sont jamais discutés avec une aussi grande âpreté. Et, si l'on considére qu'il n'a encore écrit qu'un très petit nombre d'œuvres orchestrales et n'a jamais été joué au théâtre, la manière dont ce jeune compositeur préoccupe l'attention des musiciens et de la partie avertie du public devient deux fois significative.

Mais il suffit d'ailleurs d'avoir entendu de ses œuvres pour se rendre compte de l'intérêt qu'elles offrent d'ores et déjà au point de vue de l'étude de cette page d'histoire musicale qui s'écrit aujourd'hui en France; page bien remplie, déconcertante peut-être, au premier abord, par la diversité et la hardiesse des aspirations qu'elle décéle, et qu'il est trop tôt pour juger avec assurance et sérénité. Pourtant quelque opinion que l'on ait du mouvement actuel, on ne peut guére en contester la force, la direction bien déterminée, ni né gliger les œuvres par lesquelles il s'est affirmé.

Peut-être M. Maurice Ravel est-il, avec M. Debussy et un ou deux autres plus jeunes — de qui je me propose de parler bientôt ici — celui qui en représente le mieux une des tendances les plus accusées et les plus nouvelles.

On a voulu résumer l'ensemble du mouvement moderniste français sous l'étiquette de «Debussysme», considérer les quelques novateurs les plus intéressants de l'école française comme des séides, des copistes de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*: c'était là une généralisation peu justifiée, qui ne pouvait être basée que sur un examen superficiel et hâtif.

Certains caractères sont forcément analogues chez des artistes d'une même race et d'une même génération, que rapprochent l'hérédité artistique, le milieu

commun et enfin des aspirations plus ou moins communes. Les influences qui, de manières diverses et inégalement profondes, ont agi sur ces jeunes novateurs comme sur M. Debussy sont celles de Chopin, de Liszt, de Chabrier — un compositeur dont la plupart des critiques semblent ignorer ou oublier l'œuvre si riche et le grand rôle de précurseur —, des Russes Moussorgsky, Borodine et, à un moindre degré, Balakirew. A cette liste il faut ajouter le nom de M. Erik Satie, contemporain de M. Debussy et musicien sans grande culture technique, mais doué d'un génie inventif des plus curieux: bientôt sans doute, on s'accordera à reconnaître son influence sur le groupe tout entier. Enfin, il est impossible d'oublier l'action exercée par la musique orientale et extrême-orientale: la première connue grâce à l'école russe, la seconde révélée par des musiciens exotiques qui se firent entendre à Paris. Bien des coupes mélodiques et des partis-pris modaux qu'on observe dans de récentes œuvres décélent clairement cette dernière affinité.

Expliquer et délimiter la part de ces diverses influences serait beaucoup trop long pour un article comme celui-ci; mais il importait tout au moins de les signaler: car l'étude en jettera de singulieres clartés sur la genèse d'un ensemble de tendances tout nouveau, dans lequel certains détracteurs voudraient ne voir qu'un accident, un *lusus naturae.* Le jour où il sera évident pour tous que c'est, au contraire, un fait d'évolution et un fait normal, l'attitude un peu dédaigneuse qu'on affecte parfois envers ses résultats n'aura plus le moindre semblant de justification, et ne pourra plus être rapportée qu'à sa véritable cause, celle devant quoi toute discussion est vaine: l'opinion, le goût personnels. En en même temps on verra, dès lors, combien il est illogique de supposer que tous ces novateurs imitent M. Debussy: ce que d'ailleurs personne ne songera plus à avancer le jour prochain où l'habitude de ce style nouveau permettra d'en discerner aisément, non plus seulement quelques-unes des caractéristiques le plus saillantes, communes à toutes ses manifestations, mais bien tous les caractères essentiels et intimes qui sont propres à chaque musicien.

Cet ensemble de particularités par où se signale entre toutes la jeune école française est divers, mais coordonné. Il aboutit à une véritable rénovation des formes et des modes d'expression. Dans les œuvres qui en marquent l'épanouissement, on observera tout d'abord combien les limites de la tonalité sont étendues, combien de modes variés sont substitués aux majeur et mineur aujourd'hui traditionnels. Les gammes antiques et liturgiques; celles des mélodies populaires de divers pays; parfois des formations inaccoutumées comme la gamme en tons entiers engendreront des coupes mélodiques nouvelles, des agrégats harmoniques plus riches entre lesquels s'établiront des rélations plus nombreuses. Un nombre insoupçonné de résonances viendra remplacer l'immuable trépied des accords parfaits de tonique, dominante et sous-dominante avec leurs formations secondaires, tandis que disparaître complètement l'obligation de la marche contrainte, de la résolution. A première vue, ce sont là de graves infraction aux théories d'école: mais il ne faut pas oublier que les théories se font d'après les œuvres. Nul doute que bientôt des théoriciens ne viendront, une fois de plus, déduire du fait accompli les systèmes aptes à le justifier.

La même liberté s'observera dans le rythme, dans l'agencement des périodes: l'excessive stylisation des correspondances régulières, qui fut jadis un article de foi, disparaît d'ailleurs petit à petit de la musique, et bien des

compositeurs nous ont déjà montré comment l'eurythmie peut-être basée sur des principes moins primitifs et moins absolus[1]).

De même, les procédés de développement seront moins formalistes, ce qu'expliquerait a lui seul le fait qu'avec ces modalités aussi compréhensives et plastiques, avec le fréquent déplacement des centres tonaux, le principe de la modulation n'a plus la même rigidité impérative en matière de construction. D'autre part on comprendra que la liberté de la structure des périodes a pour conséquence directe une liberté correspondante dans la groupement de ces périodes et enfin dans l'architecture générale; ce que ne voudra blâmer aucun de ceux qui reconnaissent qu'en matière de musique, l'idée de forme n'implique point celle de conformité à un modèle invairable. C'est par l'examen intrinsèque d'une œuvre qu'il faut rechercher si la forme en est satisfaisante, en non point en se référant à tel ou tel étalon préétabli.

Enfin — et c'est la suite naturelle du style harmonique nouveau — l'écriture instrumentale, surtout en ce qui concerne la musique de piano, sera caractérisée par nombre de tournures originales dont l'objet sera d'exploiter aussi efficacement que possible les propriétés colorifiques et expressives de ces résonances multiples dont je viens de parler.

Notons sans insister, pour en finir avec la question du style instrumental, que la jeune école française, comme la russe, utilise de préférence les timbres purs de l'orchestre, et s'abstient en général des mélanges et des accumulations d'instruments.

Toute cette évolution n'est point le fait du hasard ni de caprices; elle ne s'est par accomplie sans causes. L'an dernier, j'ai essayé de montrer (Sammelbände der I.M.G., IX, pp. 424sq.) comment le musicien, en pensant à quelque donnée précise pour en dégager l'émotion ou le caractère, pouvait trouver le plus précieux des excitants à créer[2]). Ailleurs (dans mon ouvrage sur Moussorgsky, pp. 231 sq.) j'ai même cru pouvoir arriver à conclure que la recherche de l'expression distinctive et spécifique, telle que la pratique le musicien qui s'inspire de données concrètes, conduit mieux que toute autre peut-être à l'originalité, aux trouvailles heureuses. Car un tel musicien cherchera une manière bien caractéristique et appropriée d'exprimer chaque sentiment, de traduire chaque impression: il n'en trouvera qu'une et il en trouvera une à chaque occasion: jamais il ne voudra se répéter, se contenter d'une formule identique pour exprimer deux moments différents de sa sensibilité. Voilà la raison pour laquelle M. Maurice Ravel, comme certains autres jeunes compositeurs français, use si abondamment de moyens neufs que son imagination lui suggère sans cesse, dont il a besoin pour réaliser une expression adéquate de ce qu'il ressent ou imagine.

Peut-être est-il de tous celui chez qui cette tendance est la plus accentuée. Il produit relativement peu, et ne publie jamais une œuvre qui ne

---

1) Comparez ce que dit de l'acquisition graduelle de la liberté rythmique par les musiciens M. Pierre Aubry dans son magnifique ouvrage *Cent motets du XIIIme siècle*, tome III, p. 115.

2) Et j'ai indiqué que la musique créée de la sorte, si elle est bonne, n'a rien qui la distingue essentiellement de la musique »pure«: les motifs, les développements, les formes de la musique à programme ou descriptives sont tout simplement des motifs, des développements et des formes nouveaux, mais autonomes en dépit des apparences.

se distingue des précédentes par quelque trait essentiel, qui ne révéle des recherches longuement mûries, un souci extrême de ne point se répéter.

Il appartient incontestablement à la catégorie des musiciens dont l'inspiration est le plus souvent d'origine concrète: ce qu'il traduira le plus volontiers dans ses œuvres, ce sont les spectacles naturels, l'émotion des paysages, le caractére pittoresque, voire humoristique des sujets qu'il choiset. Pour témoigner que ce pittoresque n'est pas incompatible avec l'émotion la plus intense et le lyrisme le moins extérieur, point n'est besoin de chercher meilleure preuve qu'une pièce de piano comme ses *Oiseaux Tristes.* Et si d'autre part on considère l'œuvre si neuve, si riche de musique qu'est l'*Alborada del Gracioso*, on se persuadera bientôt que la recherche du pittoresque et de l'humoristique n'a point pour conséquence de restreindre le champ de l'invention musicale.

J'ai cité d'abord ces deux pièces, qui sont au nombre des plus significatives que M. Ravel ait écrites, et celles où s'affirme peut-être le mieux cette volonté de traduire spécifiquement par les rythmes et les sons. Ses *Jeux d'eau*, composés quelques années auparavant (1902), sont plus purement descriptifs, et, quoique non moins nouveaux par leurs qualités évocatrices, ne faisaient pas encore présager l'absolue originalité non seulement de matière, mais d'esprit, qui se manifeste dans le recueil *Miroirs* (1906) dont font partie l'*Alborada* et les *Oiseaux Tristes.*

Les trois autres pièces de ce recueil, *Vallée des Cloches*, *Barque sur l'Océan*, *Noctuelles*, sont dans une veine plus contemplative et offrent des suggestions moins graphiques; La *Vallée des Cloches* est un exemple achevé de paysage musical, une rêverie profonde et doucement colorée: la *Barque sur l'Océan* (orchestrée depuis) est un véritable tableau symphonique; les *Noctuelles* restent plutôt dans le style d'une étude de piano: c'est la moins bien venue de cinq.

Cette année même, M. Ravel a donné une suite à ses *Miroirs*: trois grandes pièces inspirées de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit.* On n'y trouve rien qui corresponde à l'esprit de l'*Alborada* ou des *Oiseaux tristes*, mais des évocations de plus en plus amplifiées, où la musique s'élance bien au delà du thème original. Et cependant, impossible de ce méprendre sur la persistance du principe concret qui guide le musicien: l'harmonieuse fluidité de l'*Ondine*, exprimée en lentes mélodies et en moelleux accompagnements; la longue obsession du cauchemar qu'est le *Gibet*; les tumultueuses randonnées de *Scarbo*, sont traduites avec une saisissante véracité qui ne trompe pas. Peut-être même le *Gibet*, quoique plus long, n'est-il pas moins concentré que les *Oiseaux tristes*: il est sûrement aussi riche en suggestions directes.

Ce sont de tels exemples qui me paraissent conclure en faveur de l'identité essentielle de la musique abstraite et de la musique concrète, dans la mesure du moins où l'une et l'autre sont écrites par des artistes inspirés. Et ce que M. Ravel a écrit de musique »pure«: son *Menuet antique*, sa *Pavane*, sa Sonatine pour piano, son Quatuor à cordes offre à un tel degré des qualités d'invention et de style comparables à celles des œuvres nommées plus haut, qu'il me paraît inutile de faire une distinction entre les deux catégories.

Sans vouloir le moins du monde déprécier sa belle et vivante *Rapsodie Espagnole* pour orchestre, où éclatent, servies par une sûre et personnelle

technique, de précieuses qualités de verve et de poésie, il faut reconnaître pourtant que c'est dans sa musique de piano que M. Ravel donne le mieux la mesure de sa foncière originalité. D'abord, il a créé une écriture instrumentale qui ne ressemble à rien de ce qu'on connaissait auparavant, et une écriture qu'il sait transformer, renouveler sans cesse: des premières compositions aux *Miroirs*, des *Miroirs* à *Gaspard de la Nuit*, l'évolution est continue et rapide.

Son style harmonique, conçu de manière à obtenir du piano une variété infinie de couleurs et, dirait-on presque, de timbres; ses coupes mélodiques sont également neuves. Mais ce qui chez lui frappe surtout, c'est une richesse et une diversité incomparables d'invention rythmique. Qu'on voie, par exemple, dans *Barque sur l'Océan*, comment des prolongations, des accents et des césures déplacés viennent varier le rythme originel a $^6/_8$; dans l'*Alborada*, la liberté de mille tournures rythmiques incisives, imprévues, et cependant toujours naturelles.

Cette haute intelligence, ce sentiment pénétrant du rythme sont peut-être ce qui sert le mieux M. Ravel non seulement dans sa musique instrumentale, mais encore dans sa déclamation chantée. Il est peut-être, après Moussorgsky, celui qui a le mieux réalisé en musique, par une juste conscience des valeurs relatives, des intonations et des accents, une équivalence naturelle du langage. On ne trouvera pas le moindre détail douteux de prosodie ou d'accentuation dans des œuvres comme ses *Histoires Naturelles* ou son opéra-bouffe l'*Henre Espagnole*, pas la moindre nuance d'expression inexacte ou équivoque. Un tel fait est assez rare pour mériter d'être signalé avec insistance.

L'originalité parfois déconcertante de son art, originalité qui, comme j'ai tâché de le montrer dans ces trop bréves notes, se retrouve aussi bien dans l'esprit que dans les moindres particularités du style, n'émane jamais du désir d'être insolite, de surprendre, mais bien d'un sentiment profond des convenances artistiques. M. Ravel n'use jamais que de moyens mûrement choisis comme les plus appropriés au but artistique qu'il se propose. Il a une connaissance profonde des formes et ne compose jamais une œuvre qui ne soit eurythmiquement coordonnée, douée de cette logique intime que porte en elle-même toute production vraiment artistique. Et l'on se tromperait fort en prenant les apparentes irrégularités de certaines pages de lui pour les conséquences d'une culture technique insuffisante: naguère, un grand musicien étranger, ayant émis cette hypothèse, fut fort surpris d'apprendre que M. Ravel était membre du jury des concours de contrepoint au Conservatoire de Paris. Aussi bien ne peut-on outrepasser en connaissance de cause que les règles dont on est parfaitement maître.

Et tel est bien le cas de M. Maurice Ravel. Musicien probe et averti, il marche en pleine conscience vers son but, trouvant en lui même la loi de son art. Ce n'est point aujourd'hui qu'on peut prétendu formuler sur son compte un jugement définitif. Tout au moins ai-je voulu dégager quelques-uns des caractères généraux de son œuvre, représentatif entre tous d'une des tendances les plus marquées ce la musique françaises d'aujourdhui; puis, signaler, telles qu'elle m'apparaissent, les qualités singulières qui font la force de ce jeune artiste.

Voici, pour finir, quelques notes biographiques et la liste de ses œuvres.

M. Maurice Ravel est né à Ciboure (Basses-Pyrénées). Il a fait ses

études au Conservatoire de Paris, où ses professeurs furent, pour le piano, M. de Bériot; pour l'harmonie, M. Pessard; pour le composition. MM. Gédalge et Fauré. En 1901 il obtint le second prix de Rome.

Après quelques mélodies restées inédites, il composer plusieurs pièces de piano (*Sérénade Grotesque*, *Menuet Antique*, *Pavane pour une infante défunte*) et une *Ouverture de féérie* intitulée *Schéhérazade* (1899). Depuis ont paru: pour le piano, les *Jeux d'eau* (1902), une *Sonatine* (1905), les *Miroirs* (1906), *Gaspard de la Nuit* (1909); un Quatuor à cordes (1904); pour le chant: *Deux Epigrammes de Clément Marot* (1900), *Shéhérazade*, trois mélodies avec orchestre (1904), *Noël des Jouets* (1905), *Histoires Naturelles* (1907), *Sainte* (1907) *les Grands Vents venus d'Outre-mer* et *Sur l'Herbe* (1908); *Introduction et Allegro* pour harpe, archets, flûte et clarinette (1906); la *Rapsodie Espagnole* (1908) et enfin l'opéra-bouffe l'*Heure Espagnole* qui sera prochainement exécuté à l'Opéra Comique de Paris. Il travaille actuellement à un opéra d'après *la Cloche Engloutie* de Gerhardt Hauptmann, traduit en français par M. A. Ferdinand Hérold.

Paris. **M.-D. Calvocoressi.**

Impressions of Strauss's "Elektra".

Those who heard the first performance of "Elektra" at Dresden on January 25th last laboured under a disadvantage, because in consequence of arrangements for American copyright, no vocal scores were available until about midday on the day of performance, and this with a work of such complexity was no small matter.

The air was naturally full of rumours concerning the new work, from which it was not possible to distinguish much that was useful. Most of the sensational reports which were circulated about it were profoundly untrue; such as that story, which was literally a cock-and-bull story, that the farm-yards and slaughter-houses of the neighbourhood had been ransacked for live-stock to figure in the sacrificial procession. As a matter of fact, nothing appeared except a few harmless necessary sheep. Apart from the stories, when one arrived in Dresden one met "Elektra" everywhere. The shop-windows were full of "Elektra" boots, spoons, and beer-mugs. Even the "Elektra" costumes for ski-ing occupied the centre of one of the windows, and on the day of the first performance we were made to eat "Elektra" ices.

Several weeks before the performance, paragraphs were circulated in the Press about the music. Some said that, compared with "Elektra", "Salome" was as simple as Haydn. Others said that Strauss had in "Elektra" shown distinct signs of a reactionary tendency, and a return to more definite melodic outlines and symmetrical structure. One's first impulse was naturally to say that both could not possibly be true, but with Strauss the unexpected always happens, and as a matter of fact both tendencies could be observed in the work. It is not possible to suggest the proportion in which the elements are mixed; but on the whole, whereas the impression on hearing "Salome" was one of bewilderment and absolute uncertainty where the composer was tending, "Elektra" left a clearer impression on the mind. In a great many ways there are interesting parallels to be drawn between the two works: but there are also important contrasts, which may be briefly summed up by saying that, whereas in "Salome" it seems as if the com-

poser was first instinctively attracted towards the subject, and elaborated his style as he went on, in "Elektra" it appears rather that, feeling himself possessed of a style ready-made, he cast about him for a subject well adapted to it. In this way "Elektra" gains in concentration and consistency; but here and there the freshness is not quite so strong, and there are passages which distingtly overpass the barrier-line between characteristics of style and mannerisms. This however is a thing which it is easier to feel than to explain, and on which every listener will have his own views.

In one respect undoubtedly Strauss shows a great advance on "Salome", and that is in pure dramatic power. Indeed there are places where the music fills up gaps which the dramatist had left, and which are very noticeable in Hofmannsthal's play, when it is performed without music.

The development of Strauss's operatic style is easy to trace. In "Guntram" (Weimar 1894) he followed Wagner, in "Feuersnot" (Dresden 1901) he adapted the methods of his symphonic poems to a romantic and popular subject, in "Salome" (Dresden 1905) he devoted all the resources of his art to an intensification of various types of perversity. With regard to this last, it is said that he has done the same in "Elektra", but, if so, there is a vast difference between the two cases.

The abrupt figure which forms the prelude to "Elektra" is the theme representing Agamemnon; and here at once we have the proof of Strauss's dramatic power, in divining and emphasising the fact that in him the whole drama has its origin. In what follows, occurs the first parallel with "Salome". The latter begins with a scene in which we are made to feel, in the words of the text, that fearful things will happen, only there is an unspeakable difference between the feeling of uneasy oppression and languorous discomfort caused by the beginning of "Salome", and the active repulsion created by the opening dialogue of the serving women at the well in "Elektra". It is easy enough, sometimes too easy, for a composer to make his audience feel uncomfortable, but it requires a very clever man to make them feel uncomfortable in just the way that he wants, and this is what Strauss has succeeded in doing. The carrying out of this scene, compared to which anything in "Salome" is innocent and anaemic, gives rise to one serious reflection. It is obviously the intentfon of the composer to draw a sharp contrast between one of the serving maids who worships Elektra, and the others who worship the Rising Sun, and have nothing for her but contempt; but the orchestration is so relentlessly ferocious, that none of the voices can be heard, except in spasmodic shouts; and therefore there is bound to be monotony in the voice-part; and all the dramatic subtlety and variety of an orchestra cannot make amends for that. This seems to me to be a grave intellectual miscalculation, the result of a one-sided attention to a theory. It is the same with the stage-managers, who kept the stage so dark that the faces of the actors could not be seen, and therefore half of their magnetic power for the hearers was lost.

This scene however is not long, and there soon arises one of the striking moments of the drama, namely the first appearance of Elektra herself. The music of her first solo is made up of many elements, of which the chief are the theme of her sacrificial dance and that of Agamemnon's children. This dance suggests the most obvious of all the parallels between "Salome"

and "Elektra". In each work a dance is the culminating point; equally obvious of course is the contrast between the two. What it is in "Salome" need not be told; here it is the crowning point of a righteous act of sacrifice and purification. This importance of a choric dance in the most advanced modern music is a curious instance of extremes meeting, for it is said that all music owes its origin to the rhythmical performance of those engaged in a solemn ritual.

The curious progression in the last two bars is one of the themes connected with Elektra's sister Chrysothemis, who now appears on the scene. The distinction between the two daughters of Agamemnon is of course derived from the Greek tragedians, but is treated here by both poet and composer in an ultra-modern manner. Chrysothemis is the normal gentle womanly woman, unfit to cope with great tragic issues, despised by her more heroic sister; who tries in vain by flattery, caresses and invective in turn to goad her to action. The contrast between the two personalities is emphasised by the nature of the themes associated with each of them, the melodies of Chrysothemis almos surprising the listener by their homely nature and formal cut.

After the impassioned solo of Chrysothemis in which she expresses her longing for a life of ordinary happiness, the atmosphere of the music suddenly becomes dark again; we again hear the gliding, creeping and crawling chromatic chords and consecutive fifths, which are associated with the treacherously spilt blood of Agamemnon, and Chrysothemis tells Elektra that Klytemnestra has had an evil dream and is hurrying to celebrate an expiatory sacrifice. In a few moments we see in the dim backgtround the procession flitting by, we hear the bleating of sheep, we see serving men and women with torches hurrying across the stage; while the music with extraordinary dramatic and realistic power represents the halting tread of the unwilling victims, and the panting breath of the eager priests. In this passage we see the strength and the weakness of Strauss displayed side by side. It seems to me that the strange noises in the orchestra, where the drums are hit with whips, and the violins are played with the backs of the bows, are almost an insult to the ear, and at least show miscalculation of effect. The similarity of the music to that in the Rhinegold, at the point where Alberich drives the terror-stricken dwarf before him, will strike every listener.

As this riot of sound reaches its height, we see Klytemnestra appear at the end of the sacrificial train, a strange figure in lurid red robes of oriental magnificence, covered from head to foot with glittering clattering jewels: and Elektra, who had been crouching on the ground, draws herself to her full height, and glares defiantly at her mother. The orchestra is chiefly occupied here with two themes; one a series of strained uneasy harmonies, not entirely unrelated to those of the Tarnhelm and Hagen's malignant potion, and another of flickering flimering semiquavers derived from the theme of Elektra's hatred. The first is that of Klytemnestra's terror and remorse, the second is that of Elektra's power over her mother. In all this scene is constantly heard a theme, which with its gentle wistful charm is in welcome contrast to the horrors of the rest. It is the theme of Klytemnestra's recollection of her past happiness, before her great crime had darkened her life. The theme which depicts the jangle of Klytemnestra's many jewels, as she moves about, has a curious similarity to the motif which represents the jangling of silver

pieces in Elgar's "The Kingdom". In the whole of this scene Strauss represents the evil passions of both speakers as wrought up to the highest pitch, and breathless climax is piled on breathless climax with ruthless intensity, till the stimulus of the music becomes almost physical. Some people consider it the finest portion of the drama, but it seems to me to be too violent, and theatrical rather than dramatic in the highest sense.

The second duet-scene between Chrysothemis and Elektra is almost entirely built up of material heard before, but monotony is avoided by astonishingly skilful use of orchestral colour. In the end Elektra curses her weaker sister, and resolves to act alone. She now begins to dig for the hatchet which she had hidden, and the orchestral effect here is of an extraordinary power. As she is thus busied, Orestes appears. From this point to the end, the drama goes from strength to strength, and rises to heights which it seems that Strauss has not scaled before; and there is very little which can be said to jar or offend any sensibilities. It is here too in this scene that Strauss shows his great dramatic power, and indeed steps in to fill a gap left by the dramatist. The drama of Hofmannsthal has justly been criticised on the ground that he makes Orestes a mere lay figure, whereas he is really the central figure on which the whole drama of vengeance turns. This is powerfully expressed by the music, and it is with a very true instinct, that from this point the composer makes everything broader and more lucid. At the point where Elektra recognizes Orestes, the tension is suddenly relieved by a long flowing melody of exquisite charm and pathos.

Presently Orestes enters the palace to fulfil his dread mission, and Elektra waits in a frenzy of impatience and agitation. One of the finest strokes of inspiration in the drama is the way in which we hear the theme of Klytemnestra predominate at this point; but whereas before it gleamed with an evil splendour and was like an orgy of all the vile things of the world, it is now like the still small voice, the half-choked sigh, which Greek legend attributes to the denizens of the nether world. A scene of wild confusion follows, in which the serving-maids rush distractedly across the stage, not knowing what has happened; till suddenly a brilliant harp glissando comes, and the whole character of the music changes. This heralds the approach of Aegisthus, whose theme is now heard for the first time in its full force, though it had been often before hinted at. It is an admirable instance of Strauss's power of satirical characterization, and throughout the scene he assumes a character of almost airy lightness; and the dramatic instinct with which the composer makes us feel his loathing and contempt for Aegisthus is masterly; as is the sardonic incisive humour of Elektra's amiability to him. The way in which the death of Aegisthus is differentiated from that of Klytemnestra is another master-stroke. There is nothing in it of the dignity of tragedy, only the sordid horror of a squalid execution.

The culminating point of the opera is the great dance with which Elektra ends her life. It is difficult to speak of the impression this made without seeming to exaggerate. The mind has to travel back far in a search for anything at all comparable to it in musical mastery and almost elemental emotional power, and finds nothing till it arrives at the closing scene of the Götterdämmerung. Not only is there colossal skill in the way in which all previous threads are woven into one, not only is there great art in the way in which the climax grows and the orchestral colour gradually changes from

darkness to the bright light of noonday; but the result is achieved without sacrifice of euphony or beauty, and the whole conception of the scene betrays the creative power which is certainly without rival in the present day.

London. **Alfred Kalisch.**

Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke.

Bd. 3. Herausgegeben von Arthur Prüfer. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der dritte Band der verdienstlichen Scheinausgabe Prüfer's bringt die »*Diletti pastorali*«, vom Jahre 1624, und den »Studentenschmaus« (v. J. 1626). Das erstere Werk besteht aus 15 fünfstimmigen Chorliedern mit Continuo »auff Madrigal-manier componirt«, wie es auf dem Titelblatt heißt. Man darf hierbei allerdings nicht an das Madrigal im eigentlichen Sinne denken, Schein's Stücke weisen vielmehr die Canzonettenform a:‖:b c:‖: und a:‖: b:‖: auf. Darum will der Vergleich mit Schützens italienischen Madrigalen nicht recht passen, denn Schütz steht noch ganz auf dem Boden der älteren Madrigalanschauung, so fortschrittlich seine Satztechnik an sich ist; aus diesem Grunde greifen bei Schütz die Perioden ineinander über, sind bei ihm die Stimmen in einem Zuge ohne Unterbrechung geführt, während Schein's Kompositionen, wie es Regel bei den Canzonetten ist, scharf umrissene Formen und die Wiederholung einzelner Teile aufweisen. Aus dieser verschiedenen Satztechnik erklärt es sich dann auch, daß im Madrigal der einmal angeschlagene Takt zumeist von Anfang bis zum Schluß beibehalten ist, wennschon auch hier zu Kontrastwirkungen, namentlich beim Wechsel polyphoner und homophoner Stellen ein gelegentlicher Taktwechsel vorkommt, wogegen bei den Canzonetten die Änderung des Rhythmus als Mittel zur Steigerung des Ausdrucks beliebt, und bei hymnenartigen Stellen, Lobpreisungen von Amor und Venus, allgemein im Gebrauch ist. Nach den Ausführungen Prüfer's kann es den Anschein erwecken, als bedeuteten Schein's »Diletti« einen bedeutenden Fortschritt in diesem Sinne über Schütz hinaus (S. XII). Aber, wie schon gesagt, steht Schütz auf einem ganz anderen Standpunkt. Madrigale sind ja Schein's Kompositionen insofern auch, als dieser Begriff im weiteren Verlauf der Entwicklung flüssiger geworden war. Man verstand darunter schließlich jedes größer angelegte kunstvoller gearbeitete Chorlied, sobald es durchkomponiert war, im Gegensatz zu den einfacher gesetzten Villanellen und den anderen strophischen Gesängen.

Schein's Continuo ist ein »*basso seguente*«, also nicht selbständig geführt, sondern er repräsentiert immer die jeweilig tiefste Stimme. Dennoch ist er nicht etwa entbehrlich, da der Vokalsatz mit der akkordischen Stütze rechnet.

Den treffenden Ausführungen Prüfer's über die Musik der »Diletti«, möchte ich noch hinzufügen, daß Schein ganz außergewöhnlich den übermäßigen Sextakkord liebt, wodurch seine Musik einen träumerischen, elegischen Zug erhält. Charakteristisch für sein Empfinden sind ferner auf- oder abwärts gehende verminderte Quartensprünge (vgl. S. 47, 30, 31, 67), die er gern zum Ausdruck von Liebesbeteuerungen verwendet, noch besser S. 88/89, wo Schein's Musik den Namen »Amarilli« geradezu umschmeichelt und liebkost. Vorbildlich waren hier wohl die alterierten Intervalle bei den Liebesseufzern der Italiener. Auch in Haßler's italienischen Madrigalen sind solche Stellen im Gegensatz zu seinen deutschen Chorliedern häufiger zu finden. Durch die stärkere Verwendung der Chromatik steht Schein den Italienern noch um einen Grad näher als Haßler. Selbstverständlich hat auch Prüfer auf die italienische Stilbeeinflussung Schein's sachgemäß hingewiesen.

Über die Akzidenzien läßt sich streiten, eine Behauptung, die keinen Vorwurf involvieren soll. Im Gegenteil erkennt man gerade an den strittigen Punkten die vorangegangene Überlegung des Herausgebers. Ich stehe immer noch auf dem Standpunkt, daß es für die Akzidenzien keine allgemein gültigen Gesetze gibt und bin mit Th. Kroyer (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1909, der Ansicht, daß diese Frage vom Standpunkt der verschiedenen Komponisten aus rein indi-

viduell behandelt werden muß. Bei der Vorliebe Schein's für den übermäßigen Sextenakkord und für alterierte Intervalle dürfte daher die Stelle S. 45 T. 1 auch folgende Deutung zulassen:



Prüfer setzt bei den mit + bezeichneten Noten überall die Akzidenzien. Man kann aber die Stelle auch wörtlich nehmen. Ein Zweifel kann meiner Meinung nur darüber sein, ob das erste *c* in der dritten Stimme *cis* bedeuten soll, was allenfalls möglich wäre. Für das erste *f* spricht außer dem bereits angegebenen Grunde noch der Umstand, daß diese Stimme drei Takte pausiert hat, daß also mit dem Eintritt des *f* ein Gegensatz zu dem voraufgegangenen *fis* beabsichtigt sein könnte. Will man auf dem ersten Achtel des dritten Viertels *cis* lesen, so könnte trotzdem unmittelbar die Oktave *c* folgen; denn wir haben es hier mit einer Cäsur zu tun, die Pausencharakter trägt, nach einer Pause wird aber selbst die verminderte Oktavensprung (*cis-c*) (der ersten Stimme) von allen Meistern unbedenklich gesetzt (s. bei Schein S. 31. II. Takt 2/3. S. 63. II, 5.) Liest man aber im ersten Takt *c*, so wird man es auch für den zweiten Takt unbedingt beibehalten, zumal Schein gerade den verminderten Quartensprung liebt (s. S. 45. II. Takt 1 und S. 17. I. T. 4).

Auch für den Stimmungsausdruck scheint mir das verminderte Intervall *gis-c* viel eher zu passen als die reine Quarte, wie auch durch die Abwechslung des Baßganges (*a-g-f*) die Bitte »ach eil zu mir« eindringlicher gestaltet wird. Daß aber das Pathos für die Akzidenzien von Bedeutung ist, darüber belehrt uns Avella, wenn er in seinen »*Regole*« (1657) S. 49 sagt, sie dienten auch dazu »per spiegare gl'affetti de' sensi«. Im Gegensatz zu Prüfer nehme ich also für die beregte Stelle Mollcharakter an trotz des *cis* und möchte hinzufügen, daß vorkommende Akzidenzien nur örtliche Bedeutung haben, keinesfalls aber eine Veränderung des ganzen Modus nach sich ziehen, daß also demgemäß Dorisch durch ein zufälliges *fis* und *cis* nicht als ein transponiertes Jonisch aufzufassen ist.

Als Anhang zu den Diletti hat Prüfer eine siebenstimmige Bearbeitung von Nr. XIV für zwei Solostimmen (Sopran und Tenor) mit Streichquartett (3 Violen und Violone) und ein Fragment »*Residenza d'Amore*« für sechsstimmigen Chor mit Continuo beigegeben; letzteres ganz im Stile der Diletti, während jene konzertierenden Charakter hat und sich an die italienischen Muster anlehnt.

Ein ganz anderes Gesicht zeigt die Musik des »Studentenschmauses«. Hier herrscht eine ausgelassene Fröhlichkeit, eine echte »Fidulitätsstimmung«, die musikalisch durch den Kehrreim besonders wirksam zum Ausdruck gebracht wird. Bei dem mehr improvisierten Charakter der Stücke verbot sich der kunstvolle polyphone Satz von selbst. Für diese 5 fünfstimmigen Chöre hat darum der Meister auch den homophon-akkordischen Satz gewählt.

Was Prüfer von Schein als Dichter sagt, ist durchaus zutreffend und fein beobachtet. Seine Poesien sind in der Tat beachtenswerte Leistungen auf dem Gebiete deutscher Madrigaldichtung, und es bleibt auffallend, daß Caspar Ziegler an ihnen vorübergegangen ist.

Die Redaktion des Bandes macht dem Herausgeber alle Ehre. Prüfer hat sich damit ein bleibendes Verdienst um die gesamte musikalische Welt erworben. Zu wünschen bleibt, daß nun auch unsere Gesangvereine von den köstlichen Schätzen,

die ihnen hier geboten werden, Besitz ergreifen möchten. Die Chöre selbst, die Prüfer für den praktischen Gebrauch eingerichtet hat, bieten für die Ausführung keine nennenswerten Schwierigkeiten, um so eher steht zu hoffen, daß sich ihrer alle ernster strebenden Chorvereine annehmen werden.

Leipzig. **Rudolf Schwartz.**

Extraits du Bulletin français de la SIM.

1909. Nr. 1.

Extraits de lettres inédites d'Emmanuel, Chabrier.

Robert Brussel a bien voulu nous donner ces lettres inédites, choisies parmi les nombreux documents qu'il a rassemblés déjà en vue d'un ouvrage sur la vie et les œuvres de ce grand musicien français. Etant les éditeurs désignés de cet ouvrage nous serons reconnaissants aux personnes qui posséderaient des textes ou des souvenirs inconnus des nous en faire part.

Le cantique des cantiques.

Mr. **van Bever** publie in extenso les paroles et la musique d'une œuvre de Pierre de Courcelles, la traduction en vers du cantique des cantiques de Salomon; cette suite de petits poèmes date de 1564, et peut être comparée de loin à celle que Rémi Belleau écrivit sur le même sujet.

Les Forqueray (suite et fin), par **Lionel de la Laurencie.**

Le violoncelle ne détrona pas instantanément la basse de viole; on écrivait encore pour celle-ci vers 1750; mais à cette époque, qui est celle ou Forqueray publiait ses pièces de viole, le déclin de cet instrument était déjà commencé. Sur les 300 pièces de viole, composées par Antoine Forqueray, 33 seulement nous sont parvenues. Nous y comprenons le recueil de pièces de viole mises en pièces de clavecin par Forqueray le fils. Ce recueil, par les difficultés techniques qu'il renferme nous prouve que les contemporains n'avaient rien exagéré quant à la virtuosité des deux Forqueray, seuls capables de l'exécuter.

Nr. 2.

Lettres inédites d'E. Chabrier, communiquées par **R. Brussel (Suite).**

Le rythme par **Stiévenard.**

Le rythme, qui existe dans tous les arts, et dont nous avons le sens inné en nous, a un effet stimulant sur notre volonté et nos nerfs; son origine est dans notre mode de respiration, chacun de nous étant une machine rythmique en activité. Le langage musical se rythme par trois espèces d'accents; l'accent métrique, qui frappe notre instinct, l'accent rythmique, qui, s'adresse à notre intelligence, et l'accent pathétique, qui émeut notre cœur.

Ch. V. Alkan par **A. de Bertha.**

Alkan est l'incarnation de ce que l'on peut appeler un grand musicien, il ne manque, ni d'invention, ni d'ambition, mais plutôt de foi en lui même et en son idéal. Son style musical est parfois pédant, parfois vulgaire, parfois tapageur, mais a cependant une note très personnelle, et révèle tout un côté de l'âme hébraïque. L'originalité d'Alkan, ses brusqueries de caractère l'isolèrent de ses contemporains et nuisirent à la diffusion de ses œuvres.

Edgar Poë et la musique par **M. D. Calvocoressi.**

Nous ne savons guère quelle musique aimait E. Poë, mais nous connaissons quelques unes de ses théories à ce sujet sur l'origine de notre plaisir musical, sur le caractère non défini de la musique, par exemple; elles font de lui un véritable précurseur de la science esthétique.

La 1re édition des Messes de Du Mont par **H. Quittard.**

Découverte d'un exemplaire des Messes Du Mont (1re édition, 1669) à la Bibliothèque musicale de Tours.

Vorlesungen über Musik.

Dortmund. Dr. A. Schweitzer-Straßburg am Dortmunder Bachfest einen Festvortrag über Bach.

Leipzig. Prof. Dr. A. Prüfer in der Goethegesellschaft über F. Mendelssohn-Bartholdy, mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Goethe. Im Verein Leipziger Musiklehrerinnen über Richard Wagner und Bayrenth. Im Verein für Volkswohl: G. F. Händel und J. Haydn.

Magdeburg. Dr. B. Engelke im Tonkünstlerverein: Das deutsche Lied bis Schulz (Mit Vortrag von Liedern von Krieger, Görner, Krause, Schulz und Zumsteeg.)

Notizen.

Berlin. Die Kgl. Akademie der Künste erläßt in der Zeitschrift für Hausmusik »Das Harmonium« ein »Preisausschreiben für Harmoniumkompositionen« in der Höhe 1000, 500 und 300 Mark. Daraus erhellt, daß man in einer ersten Instanz der Pflege der Hausmusik ein besonderes Interesse schenkt.

Der Lesesaal der Musikabteilung in der neuen Kgl. Bibliothek wurde am 30. März feierlich eingeweiht und der allgemeinen Benutzung übergeben. Unter Leitung des Kgl. Kammermusikers Herrn Ludwig Plass trugen eine Anzahl ausgezeichneter Bläser der Hofkapelle Beethoven's »Die Himmel rühmen« vor, und, nach einer kurzen Ansprache des Herrn Direktors Prof. Dr. Kopfermann, das »*Integer vitae*«. Darauf erklang im »Großen Lesesaal«, der ebenfalls am 30. März eröffnet wurde, der Priester-Marsch aus Mozart's »Zauberflöte«.

Dortmund. Hier fand in den Tagen vom 20. bis 22. März ein dreitägiges Bachfest unter der Hauptleitung des Musikdirektors Holtschneider statt. Den Anlaß bot besonders die Einweihung einer neuen Orgel in der Reinoldikirche. Die Veranstaltungen — ein Kammermusikkonzert, ein Festgottesdienst am 21. März, dem Geburtstage Bach's, eine Orchestermatinee, ein Kantatenkonzert mit vier Kantaten, sowie ein Orgelkonzert, in dem auch moderne Orgelwerke zur Aufführung gelangten — schlossen sich der Einteilung an, wie sie die Neue Bachgesellschaft ihren Festen gegeben hat. Indessen hatte man am Sonntagnachmittag noch ein Volkskonzert mit leichter verständlichen Werken eingeschoben. —

Mit dem Fest war die fünfte Tagung des Westfälischen Organistenvereins verbunden, in der man sich besonders mit der Frage eines Normalspieltisches beschäftigte.

Dresden. Bei den Aufführungen des Hamlet im Kgl. Schauspielhaus in neuer Einstudierung und Ausstattung (Gestaltung der Szenen und Dekorationen nach Entwürfen von Prof. Fritz Schumacher) wird für die von Shakespeare vorgeschriebene Musik bei den Hofeinzügen, dem Auftreten der Schauspieler und am Schlusse altenglische und altdänische Musik verweadet: Intraden, Märsche, ein Tanz von Brade u. a., ausgewählt von Dr. R. Wustmann und nur wenig bearbeitet von Hoforganist K. Pembaur, über deren stimmungsgemäße Wirkung sich die Tageskritik günstig geäußert hat.

Stuttgart. In einem Gesellschaftskonzert des »Vereins der Freunde des Kgl. Landes-Gewerbe-Museums« wurden Kompositionen von J. S. Bach, A. Ariosti und Mozart auf alten Instrumenten, bez. deren Nachbildungen vorgetragen. Es wurde dabei der von Silbermann gebaute und von Bach benutzte Flügel der Berliner Kgl. Musikinstrumenten-Sammlung vorgeführt; eine Nachbildung dieses Instrumentes von Carl A. Pfeiffer, die für das deutsche Museum in München hergestellt wurde, sowie ein Fortepiano von Friederici in Gera, das die Königin Luise von Preußen auf ihrer Flucht nach Memel gespielt hat, ferner ein Fortepiano von A. Walter u. Söhne-Wien wurden gespielt. Für die Sonate von Ariosti gelangte eine Viola d'amore und ein italienisches Cembalo zur Verwendung. An den Klavierinstrumenten saß Prof. S. de Lange.

Weenen (Holland). Hier gelangte J. Haydn's Oratorium »Die Rückkehr des Tobias« zur Aufführung.

Deutscher Volksgesang. Unter dem Titel »Das Elend des deutschen Volksgesanges« erließ in Nr. 3 (Wesfalen, F. Kortkamp, Herford), die Zeitschrift »Sonde« einen »Offenen Brief an den deutschen Reichstag, an die deutschen Landtage, an die deutschen Kultus- und Unterrichtsministerien und die kirchlichen Oberbehörden beider Konfessionen« zur Besserung des Gesangsunterrichts an Volksschulen. Als Hauptgrund der Übelstände wird das »ausschließliche Gedächtnissingen in der Volksschule« »mit der gänzlichen Ausschaltung von Solmisationsmitteln« angegeben, weshalb denn auch eine »lückenlose organische Verbindung von Übung und Lied« anzustreben sei. Die Forderungen sind in dem Artikel, der als Sonderabdruck verbreitet wird, klar formuliert. Unterzeichnet ist die Petition von teilweise sehr bekannten Männern der Kunst und Wissenschaft.

Mieczysław Karłowicz. Durch verhängnisvollen Lawinensturz im Tatragebirge wurde der polnischen Musik ihr bester Sinfoniker der Gegenwart hinweggerafft. Es geschah eben jetzt, in der Zeit der Wiedergeburt der polnischen Tonkunst, als einige junge Talente (darunter auch Fitelberg, Różycki und Szymanowski) bestrebt waren diese aus dem Bande der lokalen »Anschauungen« zu entreißen und der zukünftigen Entwicklung der sinfonischen Musik in Polen eine feste und ernste Grundlage zu sichern. Karłowicz war auch in Berlin und Wien nicht unbekannt: von der Kritik der ersteren Stadt besonders geschätzt, nicht so von der anderen. Die musikwissenschaftliche Welt kannte sein wertvolles Buch »*Les souvenirs inédits de Chopin*« (Paris 1904), über dessen polnische Ausgabe in der Z. IMG. V von Unterzeichnetem berichtet wurde. Die reiche Fülle der von Karłowicz herausgegebenen Briefe von Chopin, von welchen einige äußerst wichtig waren, wurde in fast jeder neueren Chopin-Biographie benützt.

Geboren wurde K. am 11. Dez. 1876 zu Wischniewo (Litauen), als Sohn des bedeutenden polnischen Philo- und Ethnologen Jan Karłowicz, eines Schülers von Servais (Cello) und Fétis (Theorie) und Erfinder eines neuen Notensystems, das er 1876 auf dem Kongreß zu Philadelphia demonstrierte. Mieczysław K. wurde zuerst in Heidelberg, Dresden (Kreuzschule) und Prag, endlich zu Warschau erzogen. In der Hauptstadt Russ.-Polens trieb er seine musikalischen Studien bei Z. Noskowski, P. Maszyński, bei Berlioz-Schüler G. Roguski (Theorie) und Tschajkowski-Schüler Prof. St. Barcewicz (Violinspiel). Seine Hauptstudien in der Komposition machte er bei H. Urban (1895—1900) in Berlin durch, wobei er die Vorlesungen über die Musikgeschichte an der dortigen Universität (besonders die Vorlesungen O. Fleischer's über die Musikinstrumente) mit großem Eifer besuchte. — Er trat zuerst als Liederkomponist hervor (op. 1, 3, 4); in dieser Beziehung bewegt er sich auf der Linie, die den polnischen Liederkomponisten Stanislaus Moniuszko mit den Bestrebungen von Grieg und Schumann verbindet. Obwohl er einige schöne Lieder geschaffen hat, fühlte er sich doch bald zur sinfonischen Musik berufen. Die Serenade für Streichorchester (op. 2) ist von Volkmann, Grieg und Tschajkowski beeinflußt. Dasselbe läßt sich von den ersten sinfonischen Arbeiten (die melodramatische Musik zum Drama »*Bianca da Molena*« von J. Nowiński) sagen; in die Sinfonie op. 7 gesellt sich noch ganz deutlicher Einfluß von R. Wagner und R. Strauß. Viel unabhängiger ist Karłowicz in seinem ausgezeichneten Violinkonzert op. 8 (erschienen bei Schlesinger in Berlin), das in Berlin (1903) und Wien (1904) mit großem Beifall aufgenommen wurde. Die Echos der Einwirkungen von Tschajkowski, Wagner und Richard Strauß erklingen noch in op. 9, einer sinfonischen Dichtung u. T. »Wiederkehrende Wellen« (Schlesinger), in welcher jedoch der Tondichter auch eigene Individualität zu entwickeln beginnt. Noch geringer sind die Spuren dieser Einwirkungen in der sinfonischen Dichtung »Uralte Lieder« op. 10 I. Das Lied von der ewigen Sehnsucht, II. Das Lied von der Liebe und dem Tode, III. Das Lied vom All — herausg. bei Gebethner in Warschau —, von denen der dritte Teil ganz besonders persönliche Note besitzt. Eine vollständige Verklärung der Individualität von Karłowicz offenbaren seine letzten sinfonischen Dichtungen: »Litauische

Rhapsodie« (op. 11) »Stanislaus und Anna Oswiecims« (op. 12), »Traurige Märe« (op. 13) und sein letztes Torso gebliebenes Werk: »Ein Drama auf der Maskerade«, welches Gregor Fitelberg instrumentieren wird. Im März 1907 wurden unter Leitung von Fitelberg, der zurzeit der hervorragendste polnische Dirigent ist, in Berlin »Uralte Lieder« gespielt und errangen bei der Fachkritik ungeteilten Erfolg. Infolgedessen erscheint die Wiener Kritik, welche vermutlich die in Wien (Dezember 1908) unter Leitung des Komponisten gespielten Werke nicht ganz verstand, in sonderbarer Beleuchtung. Die Partituren der vier letzten sinfonischen Dichtungen des verschiedenen Komponisten wird die Musikgesellschaft zu Warschau herausgeben. — Die sinfonischen Werke von M. Karłowicz zeichnen sich durch reife Gestaltung der Form (im Gegensatz zu den meisten slawischen Erzeugnissen der Tonkunst), durch erstaunliche Beherrschung der Instrumentation, die nie zur Effekthascherei herunterstieg, dagegen immer als Mittel zum Zweck von ihm verwendet wurde — durch fast meisterhafte thematische Arbeit, die nicht bloß als »Arbeit« anzusehen ist; seine Individualidät war durchaus tragisch-lyrisch, und in dieser Beziehung kann er als einer der Weiterbildner der Chopin'schen Richtung gelten. Obwohl er nie die handgreiflichen National-Folklorismen trieb, sind doch seine Werke national in der verklärt-potenzierten dieses Wortes Bedeutung. Das beweisen seine Themen, sowie ihre ausdrucksvolle polyphone Verarbeitung, in der er, dank der gründlichen Bildung in Deutschland, besonders hervorragte.

Die Bedeutung von Karłowicz für die polnische Musik beruht ausschließlich auf dem Gebiete der sinfonischen Musik. Er ist der erste polnische Komponist, der den strengsten und höchsten Anforderungen der heutigen Technik entsprach, und in dieser Beziehung ist sein Opus für die polnische Komponisten von besonders großer erzieherischer Bedeutung. Er verpflanzte auf polnische Musik die Form der sinfonischen Dichtung (»Wiederkehrende Wellen« 1904). Er verhalf der jüngeren schaffenden Generation Polens sich aus dem Banne gewisser salopper Musikanschauung zu befreien, wobei auch der Einfluß von deutscher und französischer Musik sich besonders geltend machte. Er ist endlich ein gutes Beispiel der höheren geistigen Musikkultur, welche sich die jüngste polnische Musik angeeignet hat und dank welcher die Heimat Chopin's mit voller Hoffnung in die Zukunft ihrer Musik steuern kann.

Mieczysław Karłowicz war Mitglied der IMG. seit ihrer Gründung. Die polnische Gruppe der IMG. war bei dem Begräbnis in Zakopane durch Unterzeichneten vertreten.

Krakau. Adolf Chybiński.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik

Battke, Max. Elementarlehre der Musik (Rhythmus, Melodie, Harmonie) m. 462 Beispielen zum Diktat f. den Gebrauch in Konservatorien, Schulen, Chören u. zum Privatunterricht. Ausg. A. f. Lehrer u. Musikstudierende. 3. Aufl. X, 84 u. 30S 8⁰. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1909. ℳ 3,—.

Böhm, August v., Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Festschrift zum 50jährigen Singvereinsjubiläum. Lex. 4⁰, XII, 183 u. 92 S. Wien, A. Holzhausen, 1908.

Briefe über Musik u. über anderes. Musikalische Korrespondenz an Adalbert v. Goldschmidt. Hrsg. v. E. Friedegg. Berlin, Herm. Walther ℳ 3,—.

Ehrichs, Alfred. Giulio Caccini. Leipziger Dissertation. Druck von Hesse & Becker, Leipzig 1908.

Ein Büchlein, das man mit nicht geringen Erwartungen in die Hand nimmt: gehört doch die Aufgabe, die der Verfasser sich mit der Darstellung des Lebens und der Werke Caccini's gestellt hat, zu den schwierigsten und dankbarsten unserer Wissenschaft. Leider muß man vor allem die Würdigung der Kompositionen Caccini's durch E. ablehnen; sie mußte unfruchtbar bleiben, weil es dem Verfasser an einer auch nur ausreichenden Kenntnis der Musik jener denkwürdigen Zeit, durch die Caccini bedingt ist, oder zu der er sich in Gegensatz stellt, — und damit an einem feineren und tiefer eindringenden Urteil fehlt. Eine Untersuchung des

Verhältnisses Caccini's, eines Mannes, der dem Worte, dem Dichter in der Musik zu seinem Rechte verhelfen will, zu seinen Poeten war sicherlich eine Hauptforderung. E. erwähnt nur Rinuccini und Chiabrera; Caccini hat aber auch Petrarca (»Tutto il dì piango«), Ansaldo Cebà (»Odi Euterpe«), Marino (»Poich'a baciar«), Tasso (»Amor l'ali«), und besonders Guarini (»Non più guerra« »Perfidissimo volto« »Ch'io non t'ami«) in Musik gesetzt; eine Vergleichung mit Kompositionen dieser Texte durch andere Meister hätte sich aufs reichste belohnt.

Für Caccini's Biographie sind nicht alle bekannten Daten benützt: so nicht Solerti's »Musica, ballo, e drammatica alla corte Medicea«, auch nicht leicht erreichbare zeitgenössische Dokumente, wie Lobgedichte auf Caccini, deren es manche gibt, so von Tommaso Stigliani, Chiabrera u. a. Doch ist eine zusammenhängende Lebensbeschreibung Caccini's immer dankenswert, weil sie immer eine Klärung und Anregung zur Folge hat. Am meisten hat mir die Untersuchung gefallen, wem die Priorität in der Erfindung des neuen Musikstils gebühre, ob Galilei, Cavalieri, Peri, Caccini; man darf sich freilich auch hier nicht mit den Daten begnügen, die in den Programmschriften der Neuerer, von Galilei bis Doni, geboten werden, sondern muß viel tiefer schürfen. Es wäre hübsch, wenn E. seine Aufgabe auf einer breiteren Grundlage aufs neue in Angriff nähme.

Alfred Einstein.

Gräner, Geo., Richard Strauß' Elektra. (Opernführer.) Berlin, Schlesinger'sche Buchh. *M* —,50.

Grunsky, Karl, Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. II. 2. umgearbeitete Aufl. In Sammlung Göschen. Kl 8⁰. 160 S. Leipzig, G. J. Göschen 1908.

Hase, Hermann v., Josef Haydn u. Breitkopf & Härtel. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 2,—.

Hashagen, Fr., Johann Sebastian Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der lutherischen Reformation. Wismar, H. Bartholdi. *M* 2,—.

Heuß, Alfred, Johann Sebastian Bach's Matthäuspassion. 8⁰. VIII und 166 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909. *M* 2,—.

Kalischer, Alfr. Chr., Beethoven, Wien u. Weimar. Berlin, Schuster & Loeffler.

— Beethoven u. die Frauen. 2 Tle. Berlin, Schuster & Loeffler.

Koeckert, G., Rationelle Violintechnik. Aus dem Franz. übers. vom Verf. VI, 82 S. m. 27 Fig. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909. *M* 1,60.

Konservatorium, das. Schule der gesamten Musiktheorie. Methode Rustin. Selbst-Unterrichts-Briefe in Verbindg. m. eingeh. Fernunterricht. Hrsg. vom Rustin'schen Lehrinstitut f. briefl. Unterricht. Red. v. Prof. C. Ilzig. 1—18. Lfg. 574 S. Lex. 8⁰. Potsdam, Bonneß & Hachfeld (1909). Subskr.-Pr. je *M* —,90. Einzelpr. je *M* 1,25.

Kraft, Ottokar, v., Die Liebe in Richard Wagner's Musikdramen. Leipzig-Gohlis B. Vogler. *M* 1,—.

Kron, Louis, Das Wissenswerteste f. den Violinunterricht. 19 S. Kl. 8⁰. Halle. Halle'scher Verlag f. Literatur u. Musik (1909). Geb. in Leinw. *M* —,90.

Launis, Armas, Lappische Juoigos-Melodien. Helsingfors 1908. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne XXVI. LXIV u. 209 S.

Wie Prof. K. B. Wiklund in seinem Buche »*Lapparnes sång och poesi*« (1906) bemerkt, ist die Aufmerksamkeit schon im 18. Jahrh. auf die eigentümliche lappische Gesangart — das sog nannte »*Juoigen*« — gerichtet gewesen. Schon damals wurden Melodien aufgezeichnet, wie sich auch spätere Reisende für den lappischen Gesang interessiert haben. Eine eingehende Untersuchung des Melodienstoffes bietet indessen die vorliegende Arbeit erst dar.

Die Melodien hat der Verfasser auf zwei Reisen 1904 und 1905 eingesammelt. Die erste Reise hatte hauptsächlich Finnisch-Lappland zum Ziel, während der Verfasser auf der zweiten Reise die norwegischen Lappen besuchte. Außer den eigenen Melodien druckt Armas Launis 28 vom Herrn Väinö Salminen phonographisch aufgenommene und ein Paar vom Vielandmesser Haataja aufgezeichnete Juoigosmelodien ab. Im ganzen bringt das Buch 720 — zwar sehr kurze — Melodien.

Merkwürdig genug spielt der Text nur eine sehr bescheidene Rolle bei dem lappischen Gesang. Die Melodie ist bei weitem das wichtigste Element.

Wenn der Lappe seine Renntiere auf den Tundren hütet, gibt sich seine Freude im Gesang kund. Während er z. B. »*čábba ællo*« (schöne Herde) vor sich hinspricht, entsteht eine Melodie auf die Renntierherde. Oder er denkt an einen Freund oder an einen Feind, und seine Stimmungen bei diesen Gedanken drückt er in Wort und Töne aus. Sieht er eine Person vorbeiziehen, singt er den Gesang.

den er oder ein anderer über diese Person gedichtet und komponiert hat. Als Text genügt oft der Name der Person, des Tieres oder des Gebirges, deren er gedenkt; nur dann und wann werden kurze abgerissene Sätze seiner Reflexionen, die das Besungene betreffen, eingeflochten. Die Melodien — namentlich solche, die sich auf bestimmte Persönlichkeiten beziehen —, verbreiten sich schnell unter den Lappen, und obgleich sich eine kolossale Menge Juoigosmelodien finden, werden sie nie von den Lappen verwechselt. Der Lappe kann, wenn nur das Motiv einer Melodie gesummt wird, augenblicklich bestimmen, welcher Person zum Lob oder zur Schmähung die Melodie zugeeignet ist. Daß die Melodien den besungenen Gegenstand charakterisieren, muß auch der Nicht-Lappe häufig zugeben; durch einen eigentümlichen Rhythmus kann der Lappe z. B. vortrefflich die Würde einer Person, das Traben eines Pferdes, das Arbeiten eines Dampfers schildern.

Ein geschickter Juoiger kann zwischen 50 und 250 Melodien im Kopfe behalten, nicht nur die Melodien auf Bewohner desselben Kirchspiels, sondern auch solche von weiter ab wohnenden.

Das Juoigen ist eine stereotype Wiederholung einer und derselben oft ganz kurzen Tonfolge. Die meisten Melodien vermeiden Halbtonschritte und bewegen sich deshalb häufig in der pentatonischen Tonleiter. Vollständig diatonische Melodien sind nur einige vorhanden. Der Rhythmus ist sehr kompliziert wie oft bei dem Naturgesang. Mit großer Sorgfalt hat der Verfasser die Melodien nach den rhythmischen und melodischen Verhältnissen geordnet.

Wegen der vielen mit den bisher bekannten primitiven Tonbildungen gleichgestalteten Melodien bieten die Juoigosgesänge eine vortreffliche Materialsammlung der vergleichenden Musikforschung dar. Hjalmar Thuren.

Louis, Rud., Hans Pfitzner, Biographie sowie vollständiges Verzeichnis seiner Werke. [Aus: »Monographien moderner Musiker«.] 18 S. m. 1 Bildnis. 8⁰. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. ℳ —,60.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Briefwechsel mit Legationsrat Klingemann in London. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Klingemann. Gr. 8⁰, XII u. 371 S. Essen, G. D. Baedeker's Verlagsbuchhandlung, 1909. ℳ 6,—.

Als Festgabe zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdy's ist der schon recht stattlichen Sammlung seiner Briefe ein neuer Band hinzugefügt worden. Es ist sein Briefwechsel mit demjenigen seiner Freunde, den er selbst als den »einen« bezeichnet, Legationsrat Karl Klingemann in London. Einzelne der Briefe finden sich in früheren Sammlungen; die Mehrzahl aber ist zum ersten Male veröffentlicht und bringt manches Neue. Wir sehen die Freundschaft mit dem bedeutend älteren Kl. entstehen und sich vertiefen. Eine große Rolle in dem zeitweise regelmäßig monatlichen Briefwechsel spielen die Textdichtungen Kl.'s Bald soll er den Händel'schen Salomon übersetzen und die Übersetzungen der M.'schen Oratorien wenigstens überwachen; oder Lieder schicken. Der gemeinsame Versuch, aus einem Wieland'schen Märchen Pervonte einen Operntext zu machen, zeigt aufs Neue, wie schwer es war, M. auf diesem Gebiete zu befriedigen. Endlich die Vorgeschichte des Elias, der schon im Februar 1837 zum ersten Male auftaucht, und über den sich die Freunde beinahe entzweit hätten, weil Kl. durch seine amtliche Stellung gerade damals sehr in Anspruch genommen war und dem ungeduldigen Drängen des Komponisten um »umgehende Sendung« nicht nachkommen konnte; vielleicht zum Vorteil des Werkes. Denn M. nahm dasselbe erst im Jahre 1844 wieder auf und komponierte nun anstatt Klingemann'scher Verse die betreffenden Bibelstellen. Die Verstimmung dauert jedoch nicht lang; der Briefwechsel wird bald wieder regelmäßig. Mendelssohn berichtet über seine Leipziger Stellung, seine Verhandlungen mit Berlin, seine Unlust dorthin zu gehen. Wunderhübsch erzählt er von seiner Familie und seinen Kindern; er empfiehlt nach London reisende Künstler, so David, Joachim u. a. Er läßt sich dem guten Freunde gegenüber mehr gehen als in anderen Briefen; der unglaublich fruchtbare und vollendete Briefschreiber klagt sich sogar der Schreibfaulheit an! Den Beschluß machen einige Familienbriefe über M.'s Tod und nachträgliche Schreiben von Frau Mendelssohn, Frau Klingemann und Paul Mendelssohn. Eingeleitet wird das Buch durch biographische Notizen über Kl. selbst und den Dritten im Bunde, den Orientalisten Friedrich Rosen.

Leider haben sich, wahrscheinlich weil das sehr reichhaltige Buch zu einer bestimmten Zeit fertig werden sollte, eine Anzahl Druckfehler eingeschlichen. So sind z. B. die Bilder der Horsley'schen Töchter verwechselt. Das erste Bild stellt die zweite, Fanny (später Mrs. Thompson), das zweite die älteste, Mary (später Mrs.

Brunel, nicht Burnel) vor; auch läßt der Druck sonst zu wünschen übrig. Sehr dankenswert ist dagegen der Abdruck einiger Albumblätter mit Zeichnungen M.'s von seiner Reise nach Schottland mit Kl. i. J. 1829. M. His.

Motta, J., Vianna da, Nachtrag zu Studien bei Hans v. Bülow von Theodor Pfeiffer. (Neue [Titel-]Ausg.) VIII, 84 S. 8⁰. Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt 1896, 1908. ℳ 2,50.

Neumann, Angelo. Personal Recollections of Wagner. London, Constable, 1909. pp. 329, Demi 8vo.

German original (»Erinnerungen an Richard Wagner«, Leipzig, Staackmann, 1907) was noticed at Z. IX., 43, Oct. 1907. Present well-carried-out American translation of 4th edition by Edith Livermore should be well received there and in England, as having quite superior interest in four things: — it shows the relations of Wagner with one of his most active impresario-agents, it takes the lay-reader behind the scenes as to opera management, it furnishes a very large quantity of original letter-material, it sets out everything in sensible style and is free from the ineptitudes often found in minor autobiography. Perhaps there is a little of the optimistic showman about the narrative, but this is really only a small blemish in a most readable book.

Author, a Viennese b. 1838, was first in trade, then in 1859, became a stage-tenor. From 1862 a member of the Vienna Royal Opera company, and witnessed Wagner struggling with the 50 rehearsals of the abortive »Tristan and Isolda« production, prior to the call to Munich (X, 154, Feb. 1909). Conceived then an ardent passion for the Wagner cause, which he carried into practical effect during the next quarter-century. In 1876 became Manager under August Förster of the Leipzig opera-house, (Joseph Sucher conductor, to whom subsequently added at Wagner's instance Seidl, Mottl, Nikisch etc.). In 1878 brought out the »Ring« at Leipzig, — first two parts in April, last two parts in September. In May 1881 brought out the »Ring« complete and in 4 cycles at Berlin (Seidl), with Wagner present. In May 1882 carried out just the same programme at Her Majesty's Theatre in London, against a rival but unsuccessful Francke-Pollini (Richter) combination at Drury Lane; in this case a Hamburg orchestra, and Cologne chorus, how different from today; the Prince of Wales (present King) or his suite attended, according to Neumann, 11 performances. Hedwig Reicher-Kindermann the chief star; Emil Scaria showed his first signs of madness; Wagner had promised to attend, but did not; Wagner refused the Oxford Doctorate, though the Haydn example was put before him. In same busy year 1882, before cessation of the Förster management, Neumann produced all Wagner's operas, from Rienzi on, and excepting Parsifal, at Leipzig. Then went to Bremen as opera-house manager. Then in 1885 as manager of the German National Opera at Prague, where since with great renowm. Meanwhile in most active fashion led a »Richard Wagner Opera Company« on tour through Germany. Holland, Belgium, Italy, Austria, and finally (1889) Russia.

All this narrated here, with a profusion, as above said, of valuable documentary evidence. Anecdotal sidelights abound: — the orchestral strike at Berlin and the »great-coat« remedy (136), the musical horse and the Berlin Royal stables (142), how the steam-cloud business was achieved at Berlin (150), the »bear« who mended the anvil (276), Rosa Bleiter and the Kindermann (281), Mancinelli unable to conduct Wagner opera (286), the death of Hedwig Reicher-Kindermann (307), suppression of a mutiny (293), a blackmailing singer (307), anecdote of a first horn (314). And so forth. At p. 252 by the bye Ferdinand Hiller is strangely called the »celebrated critic« and nothing more. Correspondence shows Wagner as exceedingly clever, and considering that he was the anxious absent composer not at all unreasonable, in voluminous negotiation. Madame Cosima Wagner's abilities also as mediator and intervener come out strongly. In ultra-democratic England, contemporary hero-worship is very scanty. The most powerfully gifted are treated in ordinary intercourse just like other people; they are judged by the same moral standard; they have to obtain the fruits of superiority in other ways. Therefore to the English reader the attitude of the German business-man to Wagner, half worship and half business-tenacity, is extremely interesting, and with some of the flavour of romance. The best letter in the book, and illustrative of this, is August Förster's very wise one to Wagner on the breach between Wagner and Neumann after Berlin. Evidence as to this latter matter insufficient for judgment. One passage in the book should have been suppressed; that at page 221 about a trick to be played on the London public respecting Wagner's non-atten-

dance. With scarcely any exception, the book is both brisk and instructive.
C. M.

Prüfer, A., Richard Wagner. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft. ℳ —,60.

Richter, E. Frdr., Traité d'harmonie théorique et pratique. Traduit de l'allemand par Ex-Prof. Gust. Sandré. 8. éd. VIII, 200 S. gr. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908. ℳ 4.—

Schmidt, Leop., Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenöss. Kunstkritik. Mit einem Geleitwort von Rich. Strauß. XVI, 367 S.; gr. 8⁰. Berlin, A. Hofmann & Co. 1909. ℳ 5,—.

Schilling, A., Aus Richard Wagner's Jugendzeit. Mit einem Doppelportr.: Richard Wagner und seine Lieblingsschwester, 2. Aufl. 128 S. 8⁰. Berlin, E. Globig 1909. ℳ 3,—.

Volkmann, Ludwig, Zur Neugestaltung des Urheberschutzes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten. Eine Denkschrift de lege ferenda. 8⁰, 20 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Wolff, Ernst, Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2. verm. Aufl. Lex. 8⁰, 196 S. m. Abbildungen; Taf. u. Fksms. Aus »berühmte Musiker«. Berlin, Harmonie 1909. ℳ 4,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. Die Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten, Si 34, 3. — Coleridge-Taylor, MT 50, 793. — Lady organists, and one in particular — Miss Ellen Day, MT 50, 793. — Die elektropneumatische Orgel in der St. Markuskirche zu Stuttgart, Zfl 29, 17.

Altenburg, Wilh. Neue Mitteilungen über die Schmidt-Kolbe-Klarinette, Zfl 29, 17.

Altmann, Wilh. Mendelssohn-Bartholdy, Nord und Süd, Berlin, 33, 2.

Andro, L. Opernkrieg. Zwei Wiener Kampfbroschüren, AMZ 36, 9.
— Selma Kurz, AMZ 36, 10.

Angeli, A. D'. Illustrazioni dei Concerti dell' Università Popolare (Haydn, Schubert, Mozart, Piccini, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner), CM 13, 2.

Anzoletti, Emilio. Ferruccio Busoni quale compositore, GdM 2, 7/8.

Arienzo, Nicola d'. L'ufficio di un Conservatorio e l'arte nazionale. (Relazione letta al Congresso Musicale-didattico di Milano [Dicembre 1908]), GdM 2, 7/8.

Aronson, Maurice. Leopold Godowsky. Zu seiner Berufung als Leiter der Klaviermeisterschule der K. und K. Akademie für Musik und darstellende Kunst zu Wien, MSal 1, 5.

Batka, R. Eidelberga mia. (Alt Heidelberg von Pacchierotti), KW 22, 11.
— »Zu wohltätigem Zwecke«, ibid.

Bellio. Der Musikpädagogische Kongreß in Mailand, KL 32, 5 f.

Bertha, A. de. Ch. V. Alkan, SIM 5, 2

Bertini, Paolo. La temuta invasione delle opere italiana in Francia, NM 14, 159.

Bethge. Zur Frage des »rhythmischen« Gemeindegesanges in der evangelischen Kirche, K 20, 3.

Beuth, E. Wiener Walzer, BW 11, 10.

Beyer, Karl. Über Schulgesang-Unterricht, K 20, 3.

Bonvin, Ludw. Zu Bonvin's und Bas Artikeln über Solesmenser Theorien, KM 10, 3.

Bouyer, Raymond. L'interprète passe et l'œuvre reste, M 75, 9.

Br., J. Katharina (Sainte-Catherine d'Alexandrie), de M. Edgar Tinel, au théâtre de la Monnaie, GM 55, 10.

Brémont, Anna de. Pictures of Chopin's boyhood, Mus 14, 3.

Brower, Harriette. The Chopin Club and the Chopin centennial, Mus 14, 3

Brunt Todd, W. van. Alphonse Mailly Mus 14, 3.

Brussel, R. Lettres inédites d'Emanue Chabrier, SIM 5, 2.

C. The characteristics of English melody, MMR 39, 459.

Calvocoressi, M.-D. Edgar Poe et la musique, SIM 5, 2.

Canstatt, Tony. Eine 83jährige Komponistin (Luise Langhans - Japha) NMZ 30, 12.
— Musikpflege denkwürdiger Frauen, MSal 1, 4.

Challier, Ernst sen. Das Für und Wider

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters der Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Floßplatz 26 zu richten.

der Erweiterung der 30jährigen Schutzfrist, Mk 8, 11.
Chop, Max. Felix Mendelssohn-Bartholdy, NMMZ 16, 6f.
— Karl Goepfart. (Zum 50. Geburtstage des Tondichters am 8. März 1909), SH 49 (1), 10.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy, Tägliche Rundschau, Berlin, 2. Febr. 09.
Clippinger, D. A. Further comment on the head voice, Mus 14, 3.
Cohen, Carl. Die neue Orgel in der St. Peterskirche in Düsseldorf, GBl 34, 2.
Combarieu, Jules. Questions de rythme: la diérèse. Notes sur les sonates de Beethoven. RM 9, 5.
Cornelius, Carl M. Prolog zur 50. Wiederkehr des Tages der Erstaufführung der Oper »Der Barbier von Bagdad«, SMH 6, 3.
Cortissoz, Royal. The art of dancing. Reflections apropos of the work of Isadora Duncan, NMR 8, 88.
Currier, T. P. Chopin the technician, instructor, and player, Mus 14, 3.
Curzon, H. de. Solange de M. G. Solvayre à l'Opéra-Comique de Paris, GM 55, 11.
— E. Reyer, SIM 5, 2.
C(urzon), H. de. Faut-il célébrer le centenaire de la naissance de Chopin? GM 55, 10.
Dokkum, J. D. C. van. Dr. J. P. Heije, als muzikaal dichter en bevorderaar der muziek, Cae 66, 3.
Downes, Oliv. F. S. Converse's »Pipe of Desire«. Analytical notes, NMR 8, 88.
Draeseke, Felix. Eduard Reuß, MSal 1, 6.
dt. Felix Mendelssohn-Bartholdy, CEK 23, 2.
Duntz, L. M. Edgar Tinel's Oper »Katharina«. S 67, 10.
Einstein, A. Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom, ZIMG 10, 6.
Elson, Arthur. A Chopin review, Mus 14, 3.
Enschedé, J. W. Gerardus Havingha en het orgel in de Groote-of St. Laurenskerk te Alkmaar (1722—1725), Cae 66, 3.
Erler, Hermann. Nicolai von Wilm, Mk 8, 11.
F. v. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Vossische Zeitung, Berlin, 3. Febr. 09.
Fays, J. de. »Quo vadis«, opéra en 5 actes et 6 tableaux, poème de H. Cain, musique de Jean Nouguès, MM 21, 4.
Felix, P. Die Operette, Die Woche, Berlin, 10, 7.
Flatau, Siegfr. Meistergesang und Meistersinger in ihrer musikalischen Bedeutung, Jahresbericht des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg über das 31. Vereinsjahr 1908. Nürnberg 1909.
Flesch, Karl. Öffentliche Musikpflege in Holland, MSal 1, 5.
Fröhlich, Ein Urteil des aargauischen Komponisten Th. Fröhlich über Mendelssohn's Aufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829, SMZ 49, 8.
Gebauer, Alfred. Wie kommt es, daß man noch in unseren Tagen so häufig eine mangelhafte Kirchenmusik findet? GBl 34, 2.
Gehrmann, Hermann. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frankfurter Zeitung, 3. Febr. 1909.
gk. Gasparo Spontini und — Richard Strauß, Leipziger Volkszeitung 1909 Nr. 60.
Goetschius, Percy. Chopin, the harmonist, Mus 14, 3.
Golther, W. Tristan-Tantris, BW 11, 11.
Gräflinger, Franz. Dilettantismus, MSal 1, 5.
Greene, H. W. Tone deafness, Mus 14, 3.
Greilsamer, L. Concours internationale de lutherie, SIM 5, 2.
Grieg, Edvard. Briefe an Oscar Meyer, Mk 8, 12.
Gutzmann, Herm. Der Einfluß italienischer und deutscher Aussprache auf den Kunstgesang, GpB 3, 2f.
H. Eine neue musikalische Agende, Si 34, 3.
H., G. La date de naissance de Fr. Chopin, VM 2, 12.
Hackett, Karleton. Breath control, Mus 14, 3.
Hähn, Rich. Bühnengenossenschaft und Bühnenverein, AMZ 36, 9.
Hany, Damigella. La »Vestale« di G. Spontini, CM 13, 2.
Harder, M. Gerichtsvollzieher und Soubrette, BW 11, 10.
Harrison, Bertha. The oldest concert room in London, MMR 39, 459.
Hassenstein, Paul. Tonleiterverwandtschaft, Sti 3, 6.
Hatzfeld, Joh. Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, MS 42, 3f.
Heinrich, Traugott. Die Sprache als Grundlage des Gesangunterrichts, Sti 3, 6.
Heuß, Alfred. Einführungsartikel (nebst Erläuterungen) zu den Konzerten des (Leipziger) Riedelvereins (1. Liszt's Graner Messe und Bruckner's Te deum. 2. Evangelische Kirchenmusik [Mendelssohn]. 3. Beethoven's Missa solemnis).
Hipkins, A. J. Chopin in London, Mus 14, 3.
Huneker, James. Frédéric Chopin: the man and his music. A dominating in-

fluence in the music of the past century, Mus 14, 3.
Jacobi, Martin. Paganini in Deutschland, Vossische Zeitung, Berlin, 16. Jan. 1909.
Jonson, G. C. Ashton, Chopin bibliography, Mus 14, 3.
Judson, Arthur. Chopin and the violin, Mus 14, 3.
Isolani, Eug. Im Posthause zu Züllichau. Eine Episode aus Chopin's Leben, Gutenberg's Illustriertes Sonntagsblatt, 56, 22.
Kahrig, F. Notenrätsel im Gesangunterricht der Volksschule, MSS 3, 12.
Kaiser, Georg. Gustav Borchers' Seminar für Schulgesanglehrer und Chordirigenten in Leipzig, Sti 3, 6.
Kalbeck, Max. Ein Skizzenblatt Beethoven's, MSal 1, 4.
— Ein Brief Felix Mendelssohn's, Neues Wiener Tagblatt, 2. Febr. 1909.
Kidson, Frank. The evolution of clef signatures. (Second article), MT 50, 793.
Kohut, Adolph. Felix Mendelssohn-Bartholdy und Karl Immermann, Neue Freie Presse, Wien, 7. Febr. 09.
— Theater und Musik in Berlin in der Mitte des 19. Jahrhunderts, MSal 1, 5f.
Kowalski, Max. »Elektra«, AMZ 36, 9.
Lalo, Pierre. Elektra de Rich. Strauß (1me représentation, à Dresde), VM 2, 13.
La Mara. Liszt und die Frauen, NMZ 30, 11.
Laser, Arthur. Eine Bülow-Biographie, NMZ 30, 12.
Law, F. S. The études of Chopin I, Mus 14, 3.
Le Senne, Camille. Elektra à Dresde. SIM 5, 2.
Leßmann, Otto. Fürst und Künstler. (Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen), AMZ 36, 11.
Louis, Rudolf. Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn's, Münchner Neueste Nachrichten 2. Febr. 09.
Lubowski, M. Viktor Walter, MSal 1, 4.
M., W. Die Entwicklung des Theaters zu Basel, SMZ 49, 10.
Marsop, Paul. Die Deutsche Musik der Gegenwart. Unmaßgebliche Gespräche, AMZ 36, 10.
Mathews, W. S. B. The Chopin repertoires: amateur, brilliant parlor, and concert. The place of Chopin in the piano world, Mus 14, 3.
Mayer, Friedr. Othmar Schoeck, KW 22, 12.
Melchert, M. Die Technik des Geigenbauers, Technisches Magazin, Berlin, 1908 Heft 3.
Mendelssohn-Bartholdy, A. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Frankfurter Zeitung, 31. Jan. 09.
Mendelssohn-Bartholdy, Gustav. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Allgem. Zeitg., München, 31. Jan. 1909.
Mojsisovics, Roderich v. »Herzog Philipps Brautfahrt«. Opernlustspiel von Aug. Reuß (Bespr. der Urauff. im Grazer Stadttheater), AMZ 36, 10.
— Praktische Kompositionslehre, NMZ 30, 11.
Müller, Heinr. Der Schulgesang an den höheren Lehranstalten. Ein Beitrag, Sti 3, 6.
Nef, Karl. Alte Meister des Klaviers. V. François Couperin, 1668—1735, Mk 8, 11.
Neisser, Arthur. Elektra. Dichtung von H. von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauß, MSal 1. 4.
— Sängerweihe. Chordrama von Otto Taubmann, MSal 1, 6.
Neumann, Angelo. Striche in den Wagner-Werken, Der Tag, Berlin, 1. Febr. 1909.
— Heinr. Deutsche Opernkapellmeister, Die Woche, Berlin, 10, 9.
Neustadt, Rich. Zum hundertsten Geburtstag von Frédéric François Chopin, DMZ 40, 10.
Nossig, Alfred. Debüts, MSal 1, 4.
O., C. v. »Elektra« van Hugo v. Hofmannsthal en Rich. Strauß, WvM 16, 9.
Obst, Arthur. Die Familie Mendelssohn in Hamburg, Hamburger Fremdenblatt, 31. Jan. 09.
P., M. Die Mendelssohn's und Berlin, Berliner Morgenpost 2. Febr. 09.
Perry, E. B. Chopin, the poet, Mus 14, 3.
Pfordten, Herm. v. d. Felix Mendelssohn-Bartholdy (Vortrag: gehalten in der Augsburger Musikschule), Augsburger Postzeitung 4. Febr. 09.
Pierson, E. »Elektra« und die Richard Strauß-Woche in Dresden, BW 11, 11.
Pöhler, A. Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen, MSS 3, 12.
Pougin, Arthur. Première représentation de Solange, à l'Opéra-Comique, M 75, 11.
Pradel, F. Schlesische Volkslieder, Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, Breslau, Heft 20.
Prieger, Er. Notizen biographischer Art zu Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert (Konzerte d. Rosé-Quartetts in Bonn).
Prümers, Adolf. Die psychologische Bedeutung des Ritardando, MSS 3, 12.
Quittard, H. La première édition des messes de Du Mont, SIM 5, 2.
Rangström, Ture. Die moderne Musik Schwedens, MSal 1, 6.
Reinecke, Carl. Felix Mendelssohn-

Bartholdy, Hamburger Fremdenblatt 31. Jan. 09.
Robert, Gustave. Les »Passions« de Bach, GM 55, 11.
Rödger, B. E. Regelmäßige Kirchenkonzerte! MSS 3, 12.
Rolland, Romain. Paul Dupin, VM 2, 12f.
Rychnovsky, Ernst. Felix Mendelssohn-Bartholdy, Prager Tageblatt 2. Febr. 1909.
S., J. S. The art of ornamentation (Die Lehre von der vokalen Ornamentik von Hugo Goldschmidt), MMR 39, 459.
Sandhage, W. Alleluja und Quinque prudentes am Feste der hl. Agnes (21. Jan.), GBl 34, 2.
Schäfer, Oskar. Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? MSS 3, 12f.
Schanzer, Rud. Elektra, Strauß und Hahr, Die Wage, Wien, 12, 8.
Scheumann, Rich. Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin, Mk 8, 11.
Schmeck, Anton. Orgel und Organisten zu Dringenberg (Westfalen), KM 10, 3.
Schmidt, Leopold. Das Problem der Oper, S 67, 10.
Schütz, Rud. Zum Stimmwechsel, MSS 3, 12.
Schwartz, Heinr. Elektra in München, NMZ 30, 11.
— Für den Klavierunterricht. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Scherzo (e moll) op. 16 Nr. 2, NMZ 30, 12.
Schwarzmeier, Karl. Laßt nur nach Noten singen! Sti 3, 6.
Schwers, Paul. »Sängerweihe.« Chordrama von Otto Taubmann (Besprech. der Erstauff. zu Dessau), AMZ 36, 10.
Seibt, Georg. Die altitalienische Gesangsmethode, Sti 3, 6.
Seidl, Arthur. Gedenkrede auf Felix Mendelssohn-Bartholdy (im Leipziger Konservatorium gehalten), Anhaltischer Staatsanzeiger 7. Febr. 09.
Servières, Georges. Stephen Heller, critique musical, GM 55, 9f.
Sigl, M. Zur Einführung in die vatikanische Choralausgabe. Rückblick, KM 10, 3.
Smend, Julius. Eine Choralkantate zum Calvin-Jubiläum, MSfG 14, 3.
Solvay, Lucien. Deux premières à Bruxelles: »Katharina«, de M. Edgar Tinel; »Mam'zelle Gogo«, de M. Emile Pessard, M 75, 10.
Spanuth, Aug. Marcella Sembrich, S 67, 9.
— »Sängerweihe«, Chordrama in 3 Aufzügen von Christian von Ehrenfels, in Musik gesetzt von Otto Taubmann, S 67, 9.
Spanuth, Aug. François Frédéric Chopin, S 67, 8.
— Kritikus auf Reisen, S 67, 11.
Spezzaferri, G. Nuovi sistemi fondamentali della tecnica del pianista, CM 13, 2.
Spitta, Fr. Johann Georg Herzog †, MSfG 14, 3.
Sternberg, C. v. Chopin, the composer, Mus 14, 3.
Sternfeld, Rich. Wagner's Klavierauszüge auf Subscription, AMZ 36, 11.
Storer, H. J. Sayings of Chopin, Mus 14, 3.
Strauß, Rich. Über Musikkritik, NMZ 30, 11.
T., E. Der Verlust der Singstimme und seine Verhütung, SMZ 49, 8.
Tapper, Thomas. The foundation of music history, Mus 14, 3.
Taylor, David C. The singing of the present, NMR 8, 88.
Thormälius, Gustav. Friedrich Chopin. (1. März 1809 bis 17. Okt. 1849), Daheim, Leipzig, 45, 22.
Tovey, Donald Francis. A Schubert song analysed, ZIMG 10, 6.
Untersteiner, Alfredo. Musica e libri d'interesse musicale, GdM 2, 7/8.
Urbach, Otto. Wohltäter der Menschheit. Plauderei, NMZ 30, 11.
Valle de Paz, E. Del. Arpe con e senza pedali, NM 14, 159.
Vianna da Motta, J. Heinrich Reimann's Bülow-Biographie, AMZ 36, 12.
Weingartner, Felix. Eine Zeitgenossin Beethoven's. Eine Begegnung, DMZ 40, 9.
Weinmann, Karl. Der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, Mk 8, 12.
Wellmer, Aug. Friedrich Chopin, zu seinem 100. Geburtstage MSS 3, 12.
Wilkinson, Ch. W. Practical hints for performance of Chopin's »Valse in D♭«, Mus 14, 3.
Wilson, Arthur B. Grand Opera for the people. The story of Henry Russell, Impresario, Mus 14, 3.
Wustmann, Rud. Ein feste Burg. Choralformstudie, Pastoralblätter März 1909.
— Deutsche Musik der Gegenwart, Die Propyläen, München, 6, 20.
Wuthmann, L. Strichlose oder gekürzte Wagner-Aufführungen, Hannoverscher Courier 15. Jan. 09.
Zoder, Raimund. Josof Lanner's Fortleben im Volksliede, ZIMG 10, 6.

Erwiderungen.

Entgegnung
auf das Referat von Carl Ettler über die »Ornamentik der Musik« von Adolf Beyschlag.

Aufgabe eines Kritikers ist es nach meiner Meinung, ein Werk, das er beurteilen will, zuerst als Ganzes zu betrachten und seinen Wert oder Unwert von seinem Standpunkt aus festzustellen. Dann erst dürfte er Einzelheiten, die sein Bedenken erregen, herausgreifen und richtig zu stellen versuchen.

Herr Carl Ettler, der in Heft 5 dieser Zeitschrift meine »Ornamentik der Musik« besprochen hat, schlägt nun gerade den umgekehrten Weg ein; er hebt unwesentliche Einzelheiten als anfechtbar hervor — ganz ohne Grund, wie ich nachweisen werde —, während er das Wesentliche unberücksichtigt läßt. Das veranlaßt mich trotzdem ich in vierzigjähriger öffentlicher Wirksamkeit niemals auf eine Kritik reagiert habe, hier das Wort zu einer Erwiderung zu ergreifen.

Herr E. erwähnt nichts davon, daß ich, als erster, die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen ihrer Werke von seiten der Sänger aufgedeckt habe (S. 15, 58, 100 usw.); er ignoriert meine Darstellung der Umwälzung, welche die »Neuklassiker« in der Musikpraxis hervorriefen (S. 176—177), Dinge, die nicht nur neu, sondern auch von hervorragender Bedeutung sind, und wenn er meine Artikel über die »Vorschläge« streift, so geschieht es nur, um den Sachverhalt zu entstellen. Ganz ungerechtfertigt ist sein Vorwurf: ich habe in meinem Buch »einzig Material an Material gereiht«. Das Gegenteil ist der Fall! Zum erstenmal erhält der Wißbegierige aus meinem Werk einen Begriff von der Entwicklung der Ornamentik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, und dabei ist Sorge getragen, durch gelegentliche Rückblicke und Spezialabhandlungen, sowie durch das Schlußkapitel, die Übersicht zu erleichtern. Das freilich sieht nur, wer das Werk ganz liest, was E. offenbar nicht getan hat.

Betrachten wir nun die Ausstellungen E.'s der Reihe nach.

Bei Ph. E. Bach soll ich den Leser nicht genügend darüber unterrichtet haben, welche Vorschläge lang und welche kurz auszuführen seien. — Ich habe die Beispiele durch Überschriften in drei Gruppen geteilt, nämlich: »a) Lange Vorschläge« (Fig. 1—33); »b) Kurze Vorschläge« (Fig. 34—70); »c) Ausnahmefälle« (Fig. 71—73). — Ist es möglich, daß jemand trotz dieser Rubrizierung nicht wissen sollte, wie die Vorschläge 51—70 auszuführen sind?

Gleich das erste Notenbeispiel gibt E. unrichtig wieder. Hier folgen die verschiedenen Versionen:



Beim zweiten Beispiel notiert E. »§ 171 (Türk)«. — Das könnte heißen »§ 71 -76) Türk«, soll aber wahrscheinlich »S. 171 (Beyschlag)« bedeuten. In diesem Beispiel habe ich allerdings den ersten Bindebogen weggelassen[1]), was mir E. mit den Worten aufmutzt: »Auch dieser Bogen ist von B. vergessen worden.« — Ich repliziere darauf: Auch dieses Beispiel ist von E. verunstaltet worden, — nämlich durch eine falsche, unmögliche Rhythmik. Auf welcher Seite ist nun das gröbere Versehen?

Zu dem dritten und letzten Beispiel dieser Gruppe bemerkt E.: »Kein Mensch wird ferner begreifen können, warum die beiden letzten Beispiele auf S. 170 (Hiller) durchaus Nachschläge und nicht Schleifer sein sollen. . . . Im Original stehen natürlich die Beispiele so aufgezeichnet: »(folgt E.'s irrige Korrektur). — Darauf erwidere ich: Die Beispiele mußten als »Nachschläge« angeführt werden, weil Hiller selbst

1) Von allen Fehlern, die E. mir vorwirft, ist dies der einzige, den ich anerkenne.

sie so bezeichnet hat. Auch stehen sie bei Hiller genau so, wie ich sie wiedergegeben habe, kein Bogen, kein Strich mehr oder weniger, und ich muß mir daher E.'s angebliche Verbesserungen höflichst verbitten! Wenn E. die bezüglichen Originalbeispiele nicht finden kann, so möge er darin einen Beweis seines lückenhaften Wissens erblicken.

Was ist nun das Ergebnis meiner Untersuchung? — So viele Beispiele, so viele Fehler E.'s!

Der Leser wird nach diesen Proben begreifen, daß ich hier nicht das ganze Referat analysieren kann, denn Richtiges und Falsches sind darin so seltsam verkittet, daß ich Satz für Satz durchgehen müßte. Nur einen Ausspruch E.'s von genereller Bedeutung will ich noch herausgreifen. Hinsichtlich der Betonung der kurzen Vorschläge meint E., dies sei »ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist«. — Ich traue meinen Augen kaum! Keiner meiner Vorgänger hat diesem Problem so viel Aufmerksamkeit zugewandt wie ich. Alles was E. in meinem Buch vermißt, kann er daselbst deutlich angegeben finden; ja, noch viel mehr, z. B. eine wichtige Spezialabhandlung auf S. 168—169, die er sicherlich nicht ohne Nutzen für sich studieren wird[1].

Nach meinen mannigfachen absprechenden Urteilen gewährt es mir doppelte Freude, auch einmal einem Satz E.'s zustimmen zu können. E. schreibt nämlich: »Zur Frage der vokalen Auszierung Händel'scher Oratorien hat bereits Goldschmidt in der Allg. Musikz. 1908 Nr. 19 Stellung genommen.« Das stimmt! Aber zwei Nummern vorher hatte ich mich bereits über dieselbe Frage ausgesprochen, und hierzu äußert sich dann Goldschmidt im wesentlichen in zustimmendem Sinn. Beide Artikel seien angelegentlichst zur Lektüre empfohlen.

Wiederholt sucht E. den »praktischen Musikern« einzureden, mein Buch sei unbrauchbar für sie. Wie ich mich aber überzeugt habe, finden sich gerade die praktischen Musiker in meinem Buch schneller zurecht, als E. selbst. Das rührt wohl daher, daß ihr reges Interesse für die großen Tondichter der neueren Zeit sie direkt auf die Hauptkapitel des ganzen Werks hinlenkt (s. Teil II). Sollte man es für möglich halten, daß E. über diese ganze Serie von Artikeln nichts anderes zu sagen weiß, als daß er die Kapitel über Händel und Bach »anfechtbar« findet? Und doch würde ich meine Abhandlung über Händel für eine höchst wertvolle halten, hätte sie weiter nichts als den Nachweis erbracht, daß Chrysander-Seiffert's vielgepriesener »Klavierauszug für praktischen Gebrauch« vom »Messias« eine grobe Entstellung des Originals bedeutet. Hinsichtlich Bach's wird meine Stellung dadurch noch mehr gefestigt, daß die größten Bach-Kenner, W. Rust und Ph. Spitta, in den Vorschlagsfragen auf meiner Seite stehen[2]. Außerdem hat eine vierzigjährige intime Konzerterfahrung mich darüber belehrt, daß gerade die »Bachsänger« die Rezitative so vortragen, wie ich es anempfehle.

Nicht einmal das letzte Notenbeispiel von nur drei Noten auf drei Silben vermag E. einwandfrei zu zitieren. Ich frage ihn, warum beseitigt er die Textworte »dein Wille« und warum erwähnt er nicht, daß ich die angegebene Ausführung nur als Ausnahmefall (!), keineswegs aber als Regel gelten lasse, weil auf der kurzen Silbe »Wil« (-le) die Inkonsequenz im Vortrag sich kaum fühlbar macht.

So sehr ich auch bereit bin, jedes sachliche Urteil über mein Werk zu respektieren, so unbedingt muß ich das Referat E.'s verwerfen; es ist gleich verfehlt in dem, was es ausspricht, wie in dem, was es verschweigt!

Berlin 1909. **Adolf Beyschlag.**

Gegenwärtig bei einer militärischen Übung und nicht im Besitz meines Materials, antworte ich auf Herrn Beyschlag's Erwiderung nur kurz. Es dürfte aber völlig genügen, das Manöver Herrn B.'s zu beleuchten.

---

1) Bezüglich einer andern Vorschlagsfrage meint E.: »Leider bleibt jedoch der Verfasser den Beweis dafür schuldig.« Habe ich nötig zu erklären, daß die verlangten Beweise in meinem Buch angeführt sind?

2) E. vermutet irrtümlicherweise das Gegenteil.

Aus dem ganzen Ton von Herrn B.'s Erwiderung, die mir entschieden mehr Freude gemacht hat als allem Anschein nach Herrn B. meine Kritik, geht hervor, daß ich das Buch zu wenig gelobt habe. Macht Herr B. doch auch jetzt noch Angaben, wie dies hätte geschehen sollen. Das »Loben« hat aber bereits Ernst Rudorff in dem Vorwort des Buches so reichlich und mit einem solchen Aufwand von Superlativen getan — »Mit der vollkommensten Beherrschung des gesamten Materials, mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit des Historikers verbindet der Verfasser angeborenen gesunden künstlerischen Sinn.« .... So ehrt die Akademie nur sich selbst, indem sie ein so vorzügliches Werk der Öffentlichkeit übergibt, das, wenn irgend etwas, geeignet ist, das Unkraut dogmatischen Aberglaubens wieder auszurotten« usw. —, daß es mir unmöglich gewesen wäre, etwas Volltönenderes hervorzubringen, selbst wenn ich der »akademischen« Ansicht wäre, es handle sich wirklich um eine geistig scharf durchdachte Arbeit, was nun eben meiner Meinung nach nicht der Fall ist.

Die Entgegnungen Herrn B.'s auf einzelne Ausstellungen in meinem Referat nehmen sich nun so kurios aus, daß mir die Gegenüberstellung beider Ansichten im Wortlaut fast jedes weitere Wort erspart. In meinem Referate wies ich darauf hin, daß der Verfasser sich nicht auf die Wiedergabe der Notenbeispiele allein hätte beschränken sollen, da »manchem Beispiele ohne textliche Erläuterung nicht immer angesehen werden kann, was es für einen Zweck verfolgt«. Es heißt dann weiter:

Ettler.	Herr Beyschlag entgegnet hierzu:
»Es ist nicht immer leicht, aus dem Beispiele allein zu ersehen, warum eine Verzierung gerade so oder anders auszuführen ist — nehmen wir an, warum der Vorschlag an dieser oder jener Stelle lang bzw. kurz auszuführen ist —, damit man dann die Nutzanwendung auf die Praxis übertragen kann. Es wird z. B. mancher nicht auf den Gedanken kommen, daß allen Beispielen von Nr. 52—70 bei P. Em. Bach nur eine Regel zugrunde liegt, weshalb (oder besser ausgedrückt warum) die Vorschläge kurz vorzutragen sind. Viele werden bei jedem neuen Beispiele auch nach einem neuen Grund suchen.«	»Bei Ph. Em. Bach soll ich den Leser nicht genügend darüber unterrichtet haben, welche Vorschläge lang und welche kurz auszuführen seien. — Ich habe die Beispiele durch Überschriften in drei Gruppen geteilt, nämlich: »a) Lange Vorschläge« (Fig. 1—33): »b) Kurze Vorschläge« (Fig. 34—70): »c) Ausnahmefälle« (Fig. 71—73). — Ist es möglich, daß jemand trotz dieser Rubrizierung nicht wissen sollte, wie die Vorschläge 51—70 auszuführen sind?«

»Ist es möglich«, antworte ich hierzu Herrn Beyschlag, »daß jemand« die Tatsachen so auf den Kopf stellen kann, wie dies Herr B. tut.

Bei dem Notenbeispiele aus Türk habe ich allerdings bei der Korrektur das Fehlen des Auflösungszeichens vor dem letzten *g* übersehen. Wer jedoch das Referat mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird dies Beispiel von allein richtig lesen, wie er auch später »§ 171 (Türk)« von allein als »S. 171 (Türk) umdeuten wird. Warum Herr B. diese beiden Druckfehler als Beckmesser ankreidet, ist nicht recht verständlich, da ich ja in meinem Referat auf dem Standpunkte stehe, daß »Druckfehler und Versehen vorkommen können« — ich deshalb auch die Bemerkung wegen des Fehlens des Bogens B. nicht »aufgemutzt«, sondern schlicht in einer Anmerkung in Klammer gesetzt habe und die Behauptung meinerseits, daß Druckfehler in den Notenbeispielen ohne textliche Erläuterung nicht ohne weiteres richtig gelesen werden, sondern oft zu Mißverständnissen führen können, dadurch keineswegs aufgehoben wird.

Bei Gelegenheit der Richtigstellung von »§ 171 (Türk) in S. 171 (Türk) schreibt B.: »Ich repliziere darauf: Auch dieses Beispiel ist von E. verunstaltet worden, — nämlich durch eine falsche, unmögliche Rhythmik. Auf welcher Seite ist nun das gröbere Versehen?« Dieser Vorwurf ist von B., gelinde ausgedrückt, direkt aus der

Luft gegriffen; denn niemand wird eine rhythmische Verunstaltung dieses Beispiels bei einem Vergleiche mit »Türk« entdecken können.

Betreffs der Nachschläge bei Hiller sollte B., ehe er anderen Ratschläge erteilt, doch selbst einmal das vierte Kapitel, § 11 der »Anweisung zum musik.-zierl. Gesange« von J. Ad. Hiller, Leipzig, 1780 ansehen, da wird er die Bögen, die ich hinzugesetzt habe, schon finden.

Wenn ich in meinem Referate schreibe: »Bezüglich der Betonung der kurzen Vorschläge, ein Punkt, der von B. nicht hervorgehoben ist, stimmen Quantz wie Leopold Mozart merkwürdigerweise überein,« so meine ich unter dem nicht Hervorgehobenen nicht die Auslassung über die Betonung der kurzen Vorschläge im allgemeinen, sondern den Hinweis auf die Übereinstimmung zwischen Quantz und L. Mozart in diesem Punkte.

Interessant ist, daß Herr B. sich als Ersten bezeichnet, »der die Proteste der alten Komponisten gegen die willkürlichen Ausschmückungen usw. aufgedeckt habe«. Herr B. hat wohl vergessen, daß die von ihm verarbeiteten Werke von Kuhlo, Kuhn und Goldschmidt bereits darauf hingewiesen haben? So sagt z. B. Kuhn (Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. u. 17. Jahrh.) S. 50:

»Durch die Ästhetiker der florentinischen Reform war gleichzeitig das Hauptgewicht auf das Wort und einen *sinngemäßen* Ausdruck desselben gelegt worden. Hören wir z. B. ein Stück der Vorrede Gagliano's zu seiner Dafne:

»Diejenigen täuschen sich sehr, die sich mit Gruppos, Trillern, Passagen und Exklamazionen abmühen, ohne den Zweck und das Warum zu berücksichtigen. Ich habe keineswegs im Sinne, mich dieser Ausschmückungen zu berauben, aber ich wünsche, daß sie zur rechten Zeit und am rechten Ort angewendet werden« usw.

Etwas stark bläht sich Herr B. als Retter des »Messias« auf. Wer einem Chrysander »grobe Entstellung« eines Händel'schen Originals vorwirft, muß, scheint mir, um Händel schon große Verdienste haben. Worum handelt es sich denn? Daß die als original Händelsch angesehenen Verzierungen in einer etwas späteren Zeit entstanden sein sollen. Gut. Ist damit etwa bewiesen, daß Händel seine Gesänge nicht verzieren ließ und daß die uns erhaltenen Aufzeichnungen absolut unhändelsch sind? Mit nichten. Dazu gehören m. A. nach Beweise, und wer diese nicht bringen kann, tut gut, einem Mann wie Chrysander gegenüber einen Ton anzuschlagen, der ein klein wenig in Einklang mit dem steht, was man selbst auf dem Gebiete der Händelforschung leistete.

Was endlich Spitta's Stellung zu den Gesangsmanieren bei Bach betrifft, so entschuldigt Herr B., wenn ich ihn daran erinnere, daß wenigstens ich ein gutes Deutsch, wie es sich bei Spitta findet, lesen und verstehen kann. Abgesehen davon, daß Spitta's Darstellung im Band II, S. 141 ff. durch Goldschmidt's Buch eine willkommene Erweiterung erfuhr, so seien ein paar Sätze Spitta's zitiert. Bd. II, S. 147 heißt es: »Allein ich fürchte, daß mit diesem summarischen Verfahren (d. h. Bach habe bei den Rezitativen alles ausgeschrieben, wie er es ausgeführt haben wünschte, was Herrn B.'s Meinung ist) seiner Absicht doch nicht ganz Genüge geschehen möchte.« Und ferner S. 148: »Es scheint mir zweifellos (von mir unterstrichen), daß sehr viele (idem) Stellen in den Bach'schen Rezitativen durch Anwendung des Akzentes geschmeidiger, ausdrucksvoller und ihrem inneren Wesen überhaupt entsprechender sich gestalten, so daß anzunehmen ist, Bach selbst habe ihn bei der Erfindung mitgedacht.« Herr B. mag schon zu den Musikern gehen, die in den seltensten Fällen jemals einen Blick in »Spitta« getan haben, um ihnen das Märchen aufzubinden, Spitta sei der Gewährsmann für seine schiefen, zwar »staatlich patentierten« Behauptungen, — wozu wirklich ein nicht unbeträchtliches Quantum »Unbefangenheit« gehört.

Dies genüge, um die »Erwiderung« des Herrn Beyschlag in die richtige Beleuchtung zu setzen.

Zeithain (Truppenübungsplatz). **Carl Ettler.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Die Sitzung vom 29. Januar war ausschließlich praktischer Musikvorführung gewidmet. Herr Rudolf Melzer spielte, von Herrn Dr. Kinkeldey begleitet, in intelligentem, künstlerisch gereiftem Vortrag die Sonate op. 5 in *A*moll von Corelli, ein durch graziöse Melodielinie ausgezeichnetes *Adagio alla francese* von Guignon (op. 6, 4), ferner *Ciaconna Gmoll* von Dall' Abaco und Sonate in *B*dur von Biber (imit scordatura). Herr Dr. James Simon bot Klavierstücke von Händel (Suite *E*moll und Fuge *F*dur) und J. S. Bach (Präludien und Fuge *E*dur aus Wohltemp. Klav. II) in sorgsam ausgearbeiteter Wiedergabe.

Am 13. Februar sprach der Vorsitzende, Prof. Dr. Johannes Wolf, über »Mittelalterliche Musikverhältnisse«. Anknüpfend an die Boethianische Auffassung vom Wesen des Musikers, die das ganze Mittelalter beherrschte, ging er von dem Gegensatze zwischen den spekulativen Köpfen und den lediglich ausübenden Kunstbeflissenen aus. Für das verstandesmäßige Erfassen der Musik hatten die Klöster die größte Bedeutung. In ihrem Schoße bildeten sich die Theorie des Cantus planus, die kirchlichen Formen der Mehrstimmigkeit, das musikalische Schriftwesen aus. Als Hochschulen musikalischer Bildung standen die Universitäten da, vor allen andern Paris, wo Männer wie Joannes de Garlandia, Franco, Joannes de Grocheo, Joannes de Muris lehrten und wo an Notredame seit dem zwölften Jahrhundert eine Tonsetzerschule, mit Leoninus und Perotinus an der Spitze, emporblühte. Erst zwei Jahrhunderte später ging die Führung an die Maitrise von Cambrai über. Den Männern der Kirche, welche der weltlichen Musik bewußt aus dem Wege gingen, standen die Spielleute als Träger volkstümlicher, die Trobadors, Trouveres und Minnesinger als Träger höfischer und die Meistersinger als die Vertreter bürgerlicher Kunst gegenüber. Eine Charakteristik des Spielmanns beleuchtete im einzelnen die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und die Buntheit seines Wesens, in das sich noch ein Stück Gauklertum mischte, seine rechtliche Stellung, den Wandel der Standesverhältnisse, sowie die Rechte und die Obliegenheiten der Hofkünstler, der Ratsmusikanten und Stadtpfeifer, ihren zunftmäßigen Zusammenschluß und ihre Statuten. Für die Verbreitung neuer Weisen hatten die Schulen in Bourg-en-Bresse, Lyon, Genf, Cambrai, Brügge, Ypre, Mons besondere Bedeutung; die Tüchtigkeit der Leistungen wurde auch durch die Puys de Musique in der Auvergne, Picardie, Champagne und in Artois gefördert. Selbst Musikbetriebsgenossenschaften waren dem Mittelalter nicht fremd, wie Luccaer Verhältnisse beweisen. Neben Musikertum und musikalischem Handwerk stand eine rege Dilettantenbetätigung. In reichen Belegen aus der Literatur zeigte der Vortragende, wie musikalische Kunstfertigkeit von jedem Gebildeten gefordert wurde und legte Schilderungen von Hausmusiken (Giovanni de Prato, Salimbene) vor; ferner berührte er die konzertartigen Einrichtungen des 14. Jahrhunderts, die Orgelkonkurrenz zwischen Francesco Landino und Francesco de Pesaro in Venedig 1364, den Bericht über ein historisches Konzert bei Joannes de Muris, endlich die Katzenmusiken (Roman de Fauvel).

An die lehrreichen und lebensvollen Ausführungen schloß sich eine Wiedergabe von ausgewählten Proben weltlicher mittelalterlicher Musik (Herr Heinrich Melzer): 1. Monrot d'Arras, Ce fut en mai (Paris, fr. nouv. acq. 1050). 2. Fragment einer Marienklage (Wolfenbüttel). 3. Rambaut de Vaqueiras, Kalenda maya. 4. Tanz des 13. Jahrh. (Oxford, Bodl. Douce 139). 5. Zweistimmiger Tanz des 13. Jahrh. (London, Br. M. Harl. 978). 6. Estampie royale und Danse a. d. ersten Hälfte des 14. Jahrh. (Paris fr. 844). 7. Istambitta, Trotto, Saltarello a. d. zweiten Hälfte des 14. Jahrh. (London, Br. M. Add. 29, 987).

Im praktischen Teile des Abends kamen zu Gehör: 1. Bononcini: »Care pupille« aus *Astarto*. 2. Pergolesi: Echoarie »Se giammai da speco l'eco« und »Vo dirlo

basso basso« aus *Il Maestro di musica* (Gesang Frl. Gertraut Langbein und Herr Dr. Kinkeldey, Begleitung Herr Martiensen). Den Stücken schickte Frl. Georgy Calmus, die auch das Akkompagnement bearbeitet hatte, erläuternde Bemerkungen voraus.

In der Sitzung vom 27. Februar hielt Herr Dr. Werner Wolffheim einen gehaltreichen Vortrag über W. A. Mozart Sohn und sein handschriftliches Reisetagebuch 1819—21. Dieser jüngste, im Jahre 1791 geborene Sohn Mozart's hat auf seiner Konzertreise, auf welcher er durch Polen über Danzig, Elbing, Königsberg nach Kopenhagen, weiter durch Deutschland, Österreich, Oberitalien und die Schweiz kam, ein Tagebuch geführt, das bisher unbekannt geblieben war und vor kurzem aus einer Wiener Autographensammlung in den Besitz des Vortragenden übergegangen ist. Nach einem Überblick über die äußeren Lebensschicksale des Künstlers trat Dr. Wolffheim der in allen biographischen Nachrichten betonten Auffassung entgegen, daß Mozart's Sohn unter der Last seines Namens zusammengebrochen sei und daß des Vaters Ruhm seiner eigenen Geltung im Wege gestanden habe. An der Hand des Tagebuches, auf Grund von Briefmaterial und zeitgenössischen Kritiken sowie seiner Kompositionen wurde seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit ausführlich geschildert und nachgewiesen, daß weder seine musikalische Veranlagung noch sein Charakter stark genug war, um ihn zu Großem gelangen zu lassen, daß er vielmehr die bescheidenen Erfolge, die er errang, gerade seinem Namen zu danken hatte. Auch die Liebesbeziehungen einer Lemberger Dame, für welche das Tagebuch geschrieben worden ist, wirkten hemmend ein. Der Vortragende gab sodann Proben aus dem reichen, sehr ins Detail gehenden Inhalte der Aufzeichnungen, die einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Musiklebens der Zeit darstellen und auch über die Familie Mozart manches Neue bieten, und verweilte besonders bei interessanten Episoden, die Mozart's Besuch bei seiner Mutter in Kopenhagen, ferner seinen Aufenthalt in Berlin und seine Zusammenkunft mit dem Bruder Carl in Mailand betreffen.

Die Sitzung wurde mit der Wiedergabe von elf Sätzen aus Melchior Franck's Suiten (Denkm. d. Tonk. Bd. 16) beschlossen. Die Stücke waren für Streichinstrumente, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen eingerichtet worden, und ihre Aufführung, um die sich der Königl. Kammermusiker Herr L. Plass verdient gemacht hatte, erweckte lebhaftes Interesse.

Hermann Springer.

Dresden.

In einer konstituierenden Versammlung am 16. März in Stadt Rom wurde die Ortsgruppe Dresden nach Beratung und Beschließung der Satzungen gegründet. Zu Vorstandsmitgliedern wurden gewählt die Herren Oberregierungsrat Dr. Ermisch, Direktor der Kgl. Bibliothek, Vorsitzender, Dr. R. Wustmann, Schriftführer, Buchhändler Bertling, Kassenwart, Musikdirektor O. Richter, Kantor an der Kreuzkirche, und Kantor und Organist Kötzschke. **Rudolf Wustmann.**

Leipzig.

Am 12. Dezember sprach Dr. Hans Löwenfeld, der Leiter der Oper des hiesigen Stadtorchesters, über eine »Inszenierung der Zauberflöte.« Der Vortragende faßt seine Ausführungen folgendermaßen zusammmen: Die Inszenierung von Mozart's Zauberflöte ist eine dramaturgische Frage ersten Ranges. Zunächst wurde die Frage bejaht, ob man bei älteren Opern, namentlich bei solchen Mozart's, unter gewissen Bedingungen Textänderungen vornehmen dürfe. Namentlich der »Don Juan«, ebenso »Cosi fan tutte« fordern sie geradezu heraus. Doch gilt das nicht nur von den im Original italienisch geschriebenen Werken. Bei der Zauberflöte liegt der Fall im besonderen so, daß man gezwungen ist, um die Oper von dem ihr anhaftendem Wesen der »Zauberposse« zu befreien, das ihr einen sicheren Untergang bereiten würde, sie bis zu einem gewissen Grade zu restaurieren. Doch gälte es nicht, die Rettung eines Textes der Musik zu Liebe vorzunehmen. Dann

müßte man auch einen neuen Text der alten Musik ankleben. Damit würde man das Charakteristische des Werkes verwischen, dessen Textidee und Übertragung für die Zwecke des Schikaneder'schen Theaters besser ist als ihr Ruf. Trotzdem das Verlangen schon zur Entstehungszeit des Zauberflöten-Textes bestand, den Text zu verändern oder zu »verbessern« (Vulpius, Goethe), ist es das Richtige, die Textworte unangetastet zu lassen und nur der szenischen Gestaltung einen anderen Ausdruck zu verleihen. Damit kann man die Oper den ästhetischen Forderungen einer anderen Zeit nahe bringen, ohne den eigensten, eigentümlichen Kern anzutasten. — Das Opernbuch zur Zauberflöte hat in seiner Struktur schwache Stellen, mit deren Veränderung wir dem Meisterwerk Mozart's keinen Schaden tun, die aber heute den Gesamteindruck herabsetzten. Andere Gründe, die gerade unserem Empfinden nahe stehen, wären herauszuheben und stärker zu betonen.

Zu verwischende Punkte sind: 1) das äußerliche »Spektakel«, das merkwürdige dekorative Element, das für Mozart's Zeit bedeutender war als heute. Unser geschichtliche und geographische Unmöglichkeiten stärker korrigierendes Bewußtsein ist zu beachten, da uns das Kindliche des Textes sonst immer wieder überrennt. 2) das Hervordrängen des komischen Elementes, das nicht in Clownerien, wie sie sich leicht durch die Extemporierungen im Text einstellen, ausarten darf.

Nicht zu verwischen ist, wie schon gesagt, die Sprache. Damit soll die Zauberflöte mit allem naiven Empfinden ein Kind ihrer Zeit bleiben. Jede Konzession führte da zur Umdichtung, die zu vermeiden ist.

Herauszuheben sind vor allem die ethischen Züge, die »Läuterungsidee«. Das kann unter Beibehaltung alles Märchenhaften geschehen. Der Bruch der Charaktere wird dann kaum noch störend empfunden.

Die »Freimaurerei« soll nicht äußerlich in den Vordergrund gestellt werden. Die Wirkung kann erhöht werden, wenn dem Eingeweihten das geheime Einverständnis, dem Laien nur die Ahnung der tieferen Bedeutung bleibt. (Goethe als Zeuge hierfür.) Was von einer »höheren Einheit« der Handlung gerettet werden kann, muß geschehen.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist ein Verlegen einzelner Szenen gestattet, das, wie ersichtlich sein wird, den erwähnten Absichten förderlich ist.

An der Musik ist keinerlei Retusche vorzunehmen. Die Frage einer etwaigen Veränderung der Originalinstrumentation, die aus anderen akustischen Verhältnissen, als zu M.'s Zeiten folgern könnte, ist zu verneinen. Die Verlegung der Nummern der Partitur bedingt nicht eine Transposition.

Die vorzuschlagenden Verlegungen teilen das Werk in drei Aufzüge. Der erste bleibt unverändert. Der zweite beginnt mit der Gartenszene (Monostatos, Pamina). Dann folgen die »Wanderungsszenen« in einer Wandeldekoration mit drei Ruhepunkten. Der Chor: »Ysis und Osiris« wird hinter der Szene als Überleitung vom zweiten zum dritten Wandelhalt gesungen. Die Verbindung von der ersten Wanderungsszene zur zweiten bildet der Priestermarsch.

Den Akt beschließt das Duett Papageno-Papagena und die Rettung Taminens vom Selbstmord durch die drei Genien.

Der dritte Aufzug beginnt mit der Vernichtung der Königin und des Monostatos (Nur stille, stille) und leitet über die »Feuer- und Wasserprobe« und über den (hinter der Szene zur Verwandlung) gesungenen »Triumphchor« sogleich zum Schluß der Oper im Sonnentempel.

Die Gliederung läßt deutlich, unter Vermeidung der durch die alte Maschinenkomödie bedingten häufigen Unterbrechungen, die logische Folge der Handlung, die Wanderung der Hauptfiguren und die tiefere Bedeutung hervortreten. Sie vermeidet den alten Doppelschluß der Oper, der in dem zweimaligen Betreten des Lichttempels durch Tamino und Tamina besteht. Außerdem gewährt sie große Vorteile in ästhetischer Hinsicht, u. a. das Verlegen des großen Chores »Ysis und Osiris« von der Szene.

Bei Dekoration und Kostüm muß alles Ethnographische fortfallen, das ägyptische Element nur leise anklingen. Die Grundstimmung darf einer Feierlich-

keit nicht entbehren, obgleich die Lichter (komische Personen im Papageno bis zu gewissem Grade die Damen usw.) ruhig aufgesetzt werden dürfen. Auf die Hermeneutik in der Musik ist genau zu achten.

Am 19. Januar referierte zunächst Herr Karl Ettler über die »Ornamentik der Musik« von A. Beyschlag; der Inhalt des Referates ist den Mitgliedern der IMG. durch den Artikel in der Zeitschrift bekannt gegeben.

Am gleichen Abend sprach Dr. A. Heuß noch über das Notenbuch des achtjährigen Mozart in längeren Ausführungen. Eine größere Zahl der Stücke wurde am Klavier durchgenommen und auf ihre Eigenheiten sowie ihre vielfach sehr fragwürdige und schlechte Faktur geprüft. Besonders wurden auch Kompositionen aus dieser und noch früherer Zeit Mozart's, wie sie sich in der Gesamtausgabe finden, den Stücken des »Notenbuchs« entgegengehalten, als Beweis dafür, daß Leopold Mozart an den Kompositionen weit mehr korrigiert haben muß, als bis dahin angenommen werden konnte. Das Referat in der Ztschft. (Heft 5) läßt auf nähere Ausführungen des Vortragenden verzichten.

Sehr dankenswert war ferner die Demonstration der photographischen Faksimiles von Pergolesi's »*Stabat mater*«, die Herr Prof. G. Schreck den Mitgliedern vermittelte. **W. Müller.**

In der Sitzung vom 16. Februar 1909:

1. Referat des Herrn Prof. Dr. A. Prüfer über die Briefe Richard Wagner's an seine Künstler (herausgeg. von E. Kloss).

Die vor 3 Jahren erschienenen Briefe behandeln nur die äußere Baugeschichte des Bayreuther Werkes; seine innere Entwicklung dagegen zeigen die neuerdings erschienenen, die mit dem Jahre 1872 beginnen. (An Julius Stern in Berlin.) Im zweiten Briefe sagt Wagner, er beabsichtige bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses die 9. Sinfonie Beethoven's aufzuführen. Ihr wünschte er ja die Bedeutung des Grundsteins seines eigenen künstlerischen Gebäudes beigelegt zu sehen. Der zehnte Brief ist an Prof. Dr. Carl Riedel in Leipzig gerichtet (vom 12. April 1872). Verlesung desselben. »Eigentlich sollte ja das ganze Publikum mitsingen.«

Kurzer Hinweis auf die Geschichte der Oper in Bayreuth und auf Schiedermaier's Buch: »Die Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus«. Wagner erwähnt in demselben Briefe den mißlungenen Vortrag der Chöre am Grabe Weber's (1843).

Der nächste Brief ist wiederum an Riedel gerichtet. Erörterung einer »Teufelsstelle«, im letzten Satz der 9. Sinfonie, kurz vor dem Eintritt des Soloquartetts. Wagner läßt wieder die Beethoven'sche Fassung: »was die Mode frech geteilt«, singen, »aber nur das letzte Mal als Steigerung«.

Nun folgt ein Brief an H. Porges. Wagner teilt diesem mit, er wolle alle seine Bemerkungen über die Ausführung der 9. Sinfonie, die er während der Proben einflechte, aufgezeichnet wissen. Diese Notizen über die 9. Sinfonie hat dann Porges als selbständigen Aufsatz herausgegeben (Leipzig, F. Kahnt, 1872).

In einem Briefe an Klindworth, der damals in Moskau war, finden sich Bemerkungen Wagner's über die das Verständnis erleichternde, nur andeutende Anlage von Klavierauszügen.

Ferner werden Briefe an K. Hill, den späteren Sänger des von dämonisch-leidenschaftlicher Tragik erfüllten Alberich; an Fr. Betz, den Wotan-Darsteller, erwähnt.

In einem Briefe an Großmann (vom 7. Dezember 1874) Erklärung von Welfen-Jungen von Säugetieren (nach Jak. Grimm). Am 14. Januar 1875 erging das große Einladungsschreiben an alle Sänger für die Festspiele. (»Jeder Gedanke an gewinnbringende Spekulation bei meinem Unternehmen ist ausgeschlossen.«)

In einem Briefe an Herm. Levi, den späteren Dirigenten des »Parsifal,« (vom 14. Februar 1875) ein dankbarer Hinweis auf den König. Gedicht an die »Nibelungenschmiede« (Dezember 1875). Brief an G. Unger über dessen Gesang. Er sagt von Schlosser (Mime): Er muß eine falsche Stimme annehmen, er muß, als Dramatiker, sein Organ in gewissem Sinne entstellen, aber hiermit muß er nicht anfangen ..... nur muß die Stimme selbst nicht falsch klingen.«

13. Juli 1876. Ansprache an die Künstler. Anschläge im Bayreuther Festspielhause: »!Deutlichkeit! Die kleinen Noten und ihr Text sind Hauptsache! Letzter Wunsch: Bleibt mir gut! Ihr Lieben!« R. Wagner.

Gedicht an »Volker-Wilhelmy«, den ersten Konzertmeister des Nibelungenorchesters (1876).

Traurige Zeit der Enttäuschung im Jahre 1877: großes Defizit. Der »Ring« wurde nach Leipzig verkauft! (Förster.)

Am 3. April 1877 Brief an Eckert in Berlin betreffs der Sänger, die Wagner für England braucht. (Hierin der Ausdruck »Rezitativ« für eine Stelle im »Rheingold« vor dem »Gewitterzauber«). Lobendes Schreiben an Otto Schelper, vom Juni 1878.

An A. Seidl schreibt Wagner 1880 über den »Tristan«: »Ich muß dieses Werk zu einer möglichen Aufführung erst einrichten und kann diese Einrichtung niemand überlassen.«

Bayreuth, 6. Okt. 1881: Brief an Porges: Lob wegen der Aufsätze über die Proben des »Nibelungenringes«.

An H. Levi wegen des »Parsifal«. Palermo, 22. Dezember 1881: Schöner Brief an den Vater Joseph Rubinstein's, wegen der Wahl des Lebensberufes seines Sohnes.

Palermo, 4. März 1882: An R. Fricke (Regisseur): Wegen der Blumenmädchen. Es soll, dafür »etwas Hübsches — gänzlich Unballettistisches« erfunden werden. »Ich kann's Ihnen vormachen.«

An Scaria, vom 6. Januar 1883. (Meistersinger«!) Den Beschluß des Briefwechsels bilden die 28 bedeutsamen Briefe an H. v. Wolzogen. Verlesung einiger Stellen aus diesen Briefen. (Regenerationsgedanke, Christusideal!)

Am 8. Sept. 1882 schreibt der Meister an H. von Wolzogen aus Venedig: »Am meisten Gutes verspreche ich mir von der Stipendien-Stiftung; sie wird die eigentliche Wohltäterin sein.«

Hinweis auf den R. Wagner-Verband deutscher Frauen (von Fräulein Anna Held in Leipzig ins Leben gerufen).

2. Es folgte hierauf der Vortrag des Terzettes: »Ein Herz voll Frieden« aus »Athalia« von F. Mendelssohn-Bartholdy (gesungen von Fräulein Clara und Gertrud Weigel, Fräulein M. Geitner; Klavierbegleitung von Herrn stud. Heimerdinger).

Beschlossen wurde der Abend durch mehrstimmige Gesänge für gemischten Chor von Roselli, Palestrina, Arcadelt, Eccard unter Leitung des Herrn Organisten F. B. Richter. Es war der Wunsch ausgesprochen worden, daß man in jeder Sitzung alte a cappella-Musik ohne weitere Probe, direkt vom Blatt singen möge, eine Einrichtung, die den Teilnehmenden entschiedene Freude zu machen scheint, so wenig auch konzertmäßiger Vortrag angestrebt wird. **A. Heimerdinger.**

Sitzung am 8. März 1909.

Der Montag-Sitzung lag ein inhaltreiches und anregendes Programm zugrunde. Sie wurde eingeleitet durch die lebendige Wiedergabe eines musikalisch wertvollen Werkes unserer hiesigen Stadtbibliothek, von dem eine hiesige musikwissenschaftlich gebildete Dame, Fräulein Cl. Weigel, Abschrift genommen und diese unserer Ortsgruppe freundlichst zur Verfügung gestellt hat, einer geistlichen Solokantate von Joh. Fr. Fasch (1688—1758) für Alt, Baß, 2 Violinen und Continuo: »Gottes und Marien Kind«.

Fräulein Cl. Weigel und Herr R. Gerhardt, Thomanerbaßsolist hatten in dankenswerter Weise die Solo-Gesangspartien übernommen und die Herren stud. Ludwig und Gurlitt vom musikhistorischen Seminar von Prof. Dr. Prüfer teilten sich in die Ausführung des instrumentalen Teils (Continuo: Herr Bellardi). Die Kantate fand allgemeinen Beifall und erwies sich unbedingt als noch heute lebenskräftig. Blühende sinnige Melodik und sinnreiche Deklamation, vor allem im Rezitativ, zeichnen das Werk besonders aus und vermögen ihm einen würdigen Platz neben den Werken der Zeitgenossen Bach und Händel, anzuweisen.

Im Mittelpunkt des Abends stand dann ein Vortrag des Herrn Dr. Martin Seydel, Lehrer für Gesang und Vortragskunst an unserer Hochschule, über: »Alte und neue Probleme der Gesangskunst«.

Herr Dr. Seydel berührte zunächst, ausgehend von dem zu allen Zeiten sich gleich gebliebenen Problem der Gesangskunst, dem Geheimnisse der schönen Stimme und des schönen Tones, Fragen mehr stimmtechnischer Natur. Verschiedene, immer wieder mißverstandene Begriffe wurden geklärt, z. B. der Unterschied von Toneinsatz und Tonansatz, weiterhin das Wesen der Atmung, Artikulation und Kehlkopftätigkeit in der allgemeinsten Form erläutert.

Der zweite Teil des Vortrags gründete sich gewissermaßen auf ein vor noch nicht langer Zeit erschienenes Buch von Dr. O. Rutz: »Neue Entdeckungen von

der menschlichen Stimme«, das nach Dr. Seydel's Meinung nach verschiedenen Seiten hin höchst Interessantes bringt. Der Vortragende wies an Beispielen durch Vorlesung einiger Stellen aus Goethe'schen, Schiller'schen und Heine'schen Werken, nach, wie jeder dieser Dichter in bezug auf seine Anforderungen an Atemtätigkeit und Atemgebrauch eine gewisse Eigenart bekundet, je einen Typus darstellt. Das Entsprechende soll sich nun auch bei den gesanglichen Anforderungen der einzelnen Komponisten finden, so daß hier Mozart, Beethoven, Wagner und Bach Typen bilden, für welche Dr. Seydel die Namen: Behagen, Spannung, Wuchs prägte und an Beispielen diese Theorie klar zu machen suchte.

In der Diskussion empfahl Dr. Heuß gewisse Vorsicht bei derartigen Klassifizierungen, wies im übrigen noch besonders auf die Ähnlichkeit dieser Anschauungen mit den Forschungen von Prof. Dr. Sievers hin.

Weiterhin brachte Fräulein Marie Heilmann eine wirkungsvolle Sopran-Arie aus einem Opernfragmente (Loreley) von F. Mendelssohn zum Vortrag, einen der leidenschaftlichsten Sologesänge des Meisters, als Nachklang zur Mendelssohnfeier, auf einem wenig berücksichtigten Gebiete seiner Kunst. Die Sängerin erntete damit den verdienten Beifall.

Zum Schlusse tat sich die Gesellschaft, wie schon in der vorigen Sitzung, wieder zu einem Chore zusammen und sang einige alte, aber doch ewig junge a cappella-Chöre von Joh. Hermann Schein (1586—1630), dem nach H. Kretzschmar »bedeutendsten Liedertalente seiner Periode«, in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur- und Stimmenausgabe von A. Prüfer von zwanzig ausgewählten weltlichen Liedern. **Walther Müller.**

Neue Mitglieder.

Isidor Báitsch, Musiklehrer am serbischen Obergymnasium, Ujvidék (Ungarn).
Professor Dr. **Josef Daninger,** Prag-Smichov, Eggenberggasse 2.
Kgl. Seminarmusiklehrer **Heinrichs,** Preußisch-Friedland (Kreis Schlochau).
Mrs. **Lediard,** Carlisle, 26 Lowther Street.
Tommaso Montefiore, Rom, Via Caccini 2.
George Rowson, Esq., Wainfleet (Lincs) Market Place.
G. Serville, Dr. en droit, Montélimar (Drôme) France.
Dr. **Karl Stanzel,** Troppau, Elisabethstraße 21.
Mlle. **Marthe Girod,** Paris, 34 rue de Lille.
Paul Landormy, Paris, 91 rue du Cherche-Midi.
Ch. L'Hôpital, Inspecteur d'Académie du Gard, Nîmes (Gard) 14 rue Guillemette.
Théodore Reinach, Membre de l'Institut, Paris, 9 rue Hamelin.
Alfred H. Littleton, Esq. 50 Lancaster Gate, London W.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Fräulein **Amalie Arnheim,** jetzt: Charlottenburg 2, Uhlandstraße 181/82.
Georg Becker, Gymnasialgesanglehrer, Mülheim a./Ruhr, jetzt: Leineweberstr.
Usiel Josefovici, jetzt: London, Maida Hill, 21 Warrington Crescent.
Dr. **Karl Päsler,** Charlottenburg 2, jetzt: Pestalozzistraße 3 III.
Ludwig Frankenstein, jetzt: Leipzig-Gohlis, Craushaarstraße 10.
Cand. phil. **Kurt Fischer,** jetzt: Berlin-N. 24, Linienstr. 161a III.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Jean Marnold (Paris), Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique.
Adolf Chybiński (Krakau), Zur Geschichte des Taktschlagens und des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik.
Karl Nef (Basel), Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385 bis 1814).
Amalie Arnheim (Berlin), Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert.
William H. Cummings (London), Dr. John Blow.
Walter Preibisch (Halle a. S.), Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail«. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper.
Wilh. Altmann (Berlin), Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß.

Ausgegeben Anfang April 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100N
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. Zehnter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Die folgenden Anträge auf Änderung der am 30. September 1904 angenommenen Satzungen sind gestellt worden und werden beim Wiener Kongresse diskutiert werden.

Anträge auf Satzungsänderungen.

Den Satzungen ist in folgenden Punkten veränderte Gestalt zu geben:

Satzung 3. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

A. Publikationen. B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

1. Die in monatlichen Heften erscheinende Zeitschrift der Internationalen Musik, die einerseits als Sammelstelle für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhalts dient, andererseits über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten hat, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten und

2. Zwanglose selbständige Beihefte, die größere Monographien bringen.

Der Inhalt der Zeitschrift wird in Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch, der Sprache des Landes gemäß, in der die Beiträge eingesandt werden, veröffentlicht.

Versammlungen bestehen aus Versammlungen von Ortsgruppen und Landessektionen, sowie allgemeinen Kongressen.

Satzung 9. Mitgliedschaft.

In Zeile 6 sind die Worte zu streichen »Sammelbände und der«.

Satzung 10. Satzungsänderungen.

An Stelle des letzten Satzes ist folgendes zu setzen:

»Ein von Landessektionen gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens 3 Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden«.

London und Leipzig, April 1909.

Sir **Alexander Mackenzie.**	Dr. **Oscar v. Hase.**	Dr. **Charles Maclean.**
Vorsitzender.	Schatzmeister.	Schriftführer.

Mitteilungen über die Haydn-Zentenarfeier und den III. Kongrefs der Internationalen Musikgesellschaft in Wien vom 25.—29. Mai 1909.

1. Das Programm wurde nunmehr definitiv festgesetzt:

A) Künstlerisch-wissenschaftliche Veranstaltungen. Dienstag, den 25. Mai um 9 Uhr vormittags Sitzung des Zentralausschusses des Kongresses, 11 Uhr vormittags Festmesse von Josef Haydn (ausgeführt von der k. u. k. Hofkapelle), 4 Uhr nachmittags Sitzung des Präsidiums und der Redaktionskommission der IMG.

Mittwoch den 26. Mai um 10 Uhr vormittags Eröffnung des Kongresses, 12 Uhr mittags Festversammlung anläßlich der Haydn-Zentenarfeier (mit Werken Haydn's und einer Festrede), nachmittags allgemeine Kongreßsitzung und Konstituierung von Sektionen.

Donnerstag den 27. Mai vormittags und nachmittags Sektionssitzungen, 7 Uhr abends großes historisches Konzert.

Freitag den 28. Mai vormittags Sektionen, mittags historische Kammermusikaufführung, nachmittags Sektionen und zweite Sitzung des Präsidiums, 6 Uhr abends »Die Jahreszeiten«.

Samstag den 29. Mai vormittags Sektionsberatungen, nachmittags Schlußsitzung des Kongresses und Generalversammlung der IMG., abends Hofoper (Pergolesi, »*La serva padrona*«; Haydn, »*L'isola disabitata*«, »*Lo Speziale*«.

B) Gesellschaftliche und unterhaltende Veranstaltungen. Montag den 24. Mai um 8 Uhr abends Zusammenkunft der Gäste in der Volkshalle des Rathauses (Volksliederchöre).

Dienstag um halb 4 Uhr nachmittags Ausflug nach Schönbrunn mit

elektrischen Sonderwagen (Jause auf dem Tivoli), abends Theaterbesuch (Ermäßigungen in allen Theatern), nachher Zusammenkunft im Rathauskeller und an anderen Orten.

Mittwoch um 11 Uhr vormittags Büffett im Musikverein (gegeben vom Damenkomitee), nachmittags Führungen (Hofmuseen, Schatzkammer, Stallungen usw.; Zentralfriedhof mit Sonderwagen), 7 Uhr abends Besichtigung des städtischen Museums, 8 Uhr abends Empfang im Rathaus.

Donnerstag um 7 Uhr 10 Minuten früh Fahrt nach Eisenstadt (in Eisenstadt Messe in der Bergpfarrkirche, Festkonzert im Schloßsaale, Dejeuner, gegeben von der Fürstin und dem Fürsten Esterhazy), halb 10 Uhr abends Empfang beim a. h. Hofe.

Freitag um 10 Uhr vormittags Besichtigung des Haydn-Denkmals und des Haydn-Museums, nachmittags Besichtigungen von Privatgalerien usw., abends Empfang im Unterrichtsministerium.

Samstag um 10 Uhr vormittags Besichtigung des Museums der Gesellschaft der Musikfreunde und der Hofbibliothek, abends nach der Oper Zusammenkunft im Kursalon. Täglich Zusammenkunftsort bei der Mittagstafel im Restaurant Volksgarten.

2. Der Kongreß wird mit Ausnahme der Eröffnung, die im Musikverein stattfindet, in den Räumen der k. k. Universität abgehalten. Die für den Kongreß notwendigen Mitteilungen werden täglich auf dem schwarzen Brett der Universität beim Eingang in die Abteilung der Kongreßräume angeschlagen. In der Universität ist ein Raum für das Kongreßkomitee und seine Gäste reserviert.

Die tabellarische Übersicht über die Sektionen und die dafür bestimmten Räume wird den Kongressisten eingehändigt werden.

3. Vom 15. Mai ab ist das Bureaulokal der Haydn-Zentenarfeier im Musikverein, I Canovagasse 4. Dorthin sind die Einzahlungen von diesem Termin an zu richten (anstatt wie bis dahin an Artaria & Co. I Kohlmarkt 9). Die Anmeldungen sind wie bisher (vgl. das Programmheft) zu richten an das Musikhistorische Institut der k. k. Universität Wien IX Türkenstraße 3.

Alle Karten, Anweisungen usw. werden im Bureaulokal (Musikverein) verabfolgt.

4. Die Sitzungen des Zentralausschusses und des Präsidiums werden abgehalten im Senatssaal der k. k. Universität (Ringstraße, Eingang Hauptportal, woselbst Diener den Weg weisen werden).

5. Diejenigen, die die Fahrt nach Eisenstadt mitmachen wollen, werden ersucht, dies möglichst bald anzumelden, damit Plätze im Extrazug und für den beschränkten Saalraum reserviert werden. Preis für die Eisenbahnfahrt (2 Stunden von Wien) tour und retour 7 Kronen.

6. Auskünfte (Broschüren) über die Wahl von Wohnungen werden jedem Anmelder bis 20. Mai zugestellt.

7. Der Termin für Anmeldung von Vorträgen usw. ist geschlossen. Manuskripte werden in Druck gelegt, sofern sie bis zum 5. Mai eingelangt sind. Es wird ersucht, die Korrekturen möglichst sofort zu erledigen. Später einlangende Manuskripte sowie die beim Kongreß zum Vortrag gelangenden Referate, resp. Auszüge daraus, werden in den Kongreßbericht aufgenommen.

Der Wiener Kongreßausschuß.

Redaktioneller Teil.

Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist.

Zum 150. Todestag Georg Friedrich Händel's.

Unter den zwölf Kirchenkantaten, die Max Seiffert als wertvollstes Material der uns überkommenen Werke Zachow's im 21. und 22. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst herausgegeben hat, findet sich eine solche, die ganz anders als die anderen Stücke aussieht und wohl deshalb, wie wir sehen werden, starken Mißverständnissen ausgesetzt ist. Es ist dies die vierte Kantate: »Ruhe, Friede, Freud und Wonne«. Sie gehört zu den paar Werken, die bereits Fr. Chrysander gekannt hat und die ihm als Unterlage für die Beurteilung Zachow's als Lehrer Händel's dienten. Schon vor einigen Jahren habe ich auf diese Kantate in einem Abend der Leipziger Ortsgruppe besonders aufmerksam gemacht (Ztschr. VIII, S. 300); da der Fall aber doch etwas weiter interessiert und die Besprechungen über den Zachow-Band, die mir zu Gesichte kamen, nirgends eine Miene machen, gerade zu dieser Kantate Stellung zu nehmen, ferner das Verständnis dieses Werkes so manches Wichtige nahe legt, so erscheint ein näheres Behandeln dieses Werkes sicherlich nicht überflüssig. Ob und inwiefern der Artikel als Beitrag zur Händelforschung gelten kann, möge sich aus der Darstellung ergeben.

Wenn an Chrysander's Urteil über die Kantate erinnert wird (Händel I, S. 37ff.), so geschieht es einzig deshalb, um damit zu zeigen, welchen Mißverständnissen das Werk ausgesetzt ist und wie es selbst ein Mann wie Chrysander so gründlich als möglich mißverstehen konnte. Sein Urteil gipfelt etwa in den Worten:

»Leider ist der Text wieder so verschwommen, daß man annehmen muß, Dichter und Komponist haben halb gedankenlos drauflos gearbeitet. ... Zachau sah bloß, ob in dem Gereime einige knallende opernmäßige Gegensätze vorhanden waren, und als er diese fand, ging er ohne weiteres an die Komposition.« Auch Chrysander's Urteil über die Musik als solche wird man heute nicht mehr unterschreiben. Bezeichnend erscheint, daß der am wenigsten charakteristische Satz als Beispiel abgedruckt wird. Im folgenden sei indessen nicht im geringsten auf Chrysander's Beurteilung des Werkes Bezug genommen, da es mir nicht darum zu tun sein kann, den Irrtum eines Mannes wie Chrysander im einzelnen zu beleuchten.

Die Kantate gehört in der textlichen und musikalischen Anlage zum dramatischsten, was auf dem Gebiete der Kirchenkantate aus dieser Zeit vorliegen dürfte, und darf schon deshalb eines besonderen Interesses sicher sein. Eigentlich handelt es sich direkt um ein Stück Oper voll phantastischer

Vorstellungen, wobei aber gleich zu bemerken ist, daß das Ganze vollständig klar und mit ersichtlichem Kunstverstand aufgebaut ist und gar nichts an Logik vermissen läßt. Das Ganze ist so dramatisch gesehen, daß man wie bei rein dramatischen Schöpfungen ein Verzeichnis der »handelnden« Personen usw. aufstellen kann. Dieses möge auch gleich geschehen.

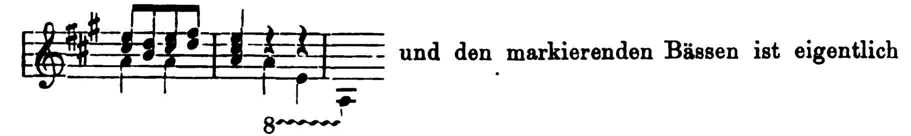
David	Tenor
Der Geist eines Verstorbenen und zwar Verdammten	Baß
Ein Engel	Alt
Chor von Verdammten	vierstimmig
Chor der Gläubigen, Geretteten	sechsstimmig

Die »Handlung« des Stückes ist folgendermaßen: David, der sich überaus sicher im Gefühl seines Glaubens fühlt, wird von einem Geist heimgesucht, der in herzzerreißender Weise seine Verdammnis beklagt. Auf David machen die Klagen indessen nicht den geringsten Eindruck. Mit dem Verweisen auf Gottes Geist scheucht er den bösen Geist weg und verharrt in seinem ruhig-zufriedenen Gefühl. Nun erscheinen aber die Höllengeister in coro, wohl gerufen von dem zurückgewiesenen Geist und setzen nun David in der kräftigsten Weise zu. Die Verwendung dieses Höllenchores ist textlich überaus geschickt angeordnet. Zuerst höhnt er David, ob er sich denn wirklich so »sicher« fühlen dürfe, ob er nicht »in Sünd' empfangen« sei und viele Sünden auf dem Gewissen habe! Auf David machen indessen auch diese indirekten Anklagen zunächst noch wenig Eindruck; er tut so, als verstünde er nicht, was die Geister meinen und sagt nur so ganz allgemein, daß Sünder in Gefahr schweben. Da werden die Geister persönlich. Sie rufen »List und Lügen« herbei, also diejenigen Waffen, deren sich David selbst bediente, als er seinen Untertanen Uria in einen für diesen tötlichen Kampf schickte, um seiner Frau habhaft zu werden. »Verfolgung, Haß und Neid« sollen David zusetzen und ihn verderben. Das macht Eindruck auf David, und kaum merken dies die Geister, so fallen sie in dem wie ein Wetter dreinschlagenden Chor »Höllenheer« über ihn her. David schreit auf und wendet sich an Gott, den Fall doch »gnädiglich zu verhüten«. Da erscheint ein Engel, etwa mit einem Flammenschwert, und vertreibt die Höllengeister, wendet sich dann an David und beruhigt ihn vor allem damit, daß Jesus auch für ihn Gnade walten lassen werde. David gibt nun in einer feierlich-freudigen Arie seinem Dank Ausdruck, der Engel schließt dieser noch einige Betrachtungen über »Messiae Blut und Tod« an, und nun stimmt der Chor der »Gläubigen« einen Preischor an, in dem er die Lehren aus der vorgeführten »Handlung« zieht und die Nutzanwendung für die Allgemeinheit macht.

Wie man sieht, handelt es sich um einen völlig dramatischen, aber auch logisch und sehr wirkungsvoll aufgebauten Text. Daß David als Typus eines geängsteten Gerechten gewählt ist, begreift sich nach dem Gesagten gut, da eben auch in der Lebensgeschichte dieses auserwählten Helden nicht alles so ganz sauber ist. Sehen wir indessen zu, wie Zachow seinem Vorwurf gerecht wird.

Die Kantate wird von einer zweiteiligen »*Sonata*« eingeleitet, von der der zweite Teil, ein »*Ritornello*«, bestimmtesten Programmcharakter besitzt und in der Weise verwendet wird, wie es Monteverdi im »*Orfeo*« mit derartigen Stücken macht. Es geschieht dies »leitmotivisch«, das Ritornell tritt immer dann wieder auf, wenn es sich um die Schilderung des zufriedenen

David handelt. Den Ton der Beschaulichkeit und Zufriedenheit hat Zachow recht gut getroffen. Das Ritornell mit dem runden Hauptmotiv:



und den markierenden Bässen ist eigentlich nichts anderes als ein gemütliches Menuett (Seiffert's *Allegro*-Bezeichnung des Stückes möchte ich keineswegs billigen); die Echowirkung am Schluß gibt dem Ganzen noch etwas besonders Beschauliches. Gleich darauf singt nun David, und zwar auf den gleichen Rhythmus — in ganz gleicher Weise stimmen auch bei Monteverdi Gesangsstück und Ritornell im Rhythmus überein — seine erste Arie: »Ruhe, Friede«, ein Stück, das weiter nicht besonders bedeutend ist, aber seinem Zweck, deutlich einen ruhig-freudigen Gemütszustand zu veranschaulichen, ganz gut entspricht. Man findet das Stück auch bei Chrysander als Probe einer Zachow'schen Arie abgedruckt. Sehr hübsch wird die Aufforderung: »Weg mit Trauern, Furcht und Zagen« gegeben. Nach Beendigung des Gesanges wird wieder das Zufriedenheitsritornell gespielt, so daß die ruhig-zufriedene Stimmung voll ausgeprägt wird. Kaum sind die Ritornellklänge verhallt — David ist etwa in ein still-zufriedenes Sinnen versunken — so hören wir ganz plötzlich *adagiossimo* und wohl auch *pianissimo* — ganz treffend schreibt Seiffert ein *con sordini* vor — ganz andere Töne:



Wer einigermaßen die venezianische Oper kennt, weiß sofort, daß mit derartigen Tönen Geister angemeldet werden. Hier handelt es sich um einen Verdammten, daher die charakteristische Chromatik. Er stöhnt »Ach und Weh«, und zwar so ausdrucksvoll in Exklamationen wie:



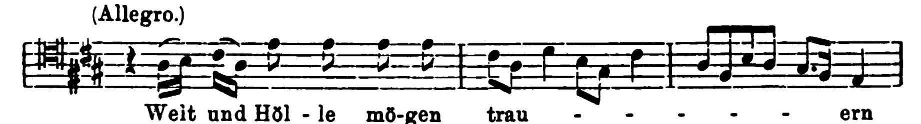
daß sich kein Bühnendramatiker dieser Sprache zu schämen braucht. Überaus wirkungsvoll und direkt an den italienischen Opernstil erinnernd, gibt Zachow das Wort »Abgrund« mit Oktavensprüngen, die auch das Orchester sehr wirkungsvoll mitmacht. Das sind einfach plastische Mittel, die sich der junge Händel tief in sein junges Herz geschrieben hat. Die Deklamation, an der man sonst bei Zachow öfters Ausstände machen kann, ist gerade in diesem Stück ohne Tadel, und vor allem sehr ausdrucksvoll. Allem Anschein nach hat Zachow ein ausgezeichneter Bassist mit einer Ausnahmsstimme — sogar das tiefe *cis* wird berührt — zur Verfügung gestanden. Die Stelle:



mit dem chromatischen Baß gibt Zachow so echt dramatisch und so vertraut mit den dramatischen Ausdrucksmitteln, wie man es nur wünschen kann. Die Anfangstakte mit dem »Ach und Weh« runden das kleine Stück auch äußerlich sehr geschickt ab.

Auf David macht das Gestöhn der Verdammten nicht den geringsten Eindruck. Der Ton, den er in seiner »Aria«: »Welt und Hölle mögen trauern« anschlägt, zeigt nun aber Zachow als derart feinen Psychologen, daß man gerade auch in geistiger Beziehung den Halleschen Meister anders einschätzen dürfte, als es bis dahin geschehen ist. David singt nämlich so ausgesucht fröhlich, daß er in seiner Fröhlichkeit direkt beleidigend wirkt. Es sind ja nichts anderes als Lacher, wenn, vom Cembalo eingeleitet, David in den Gesang:

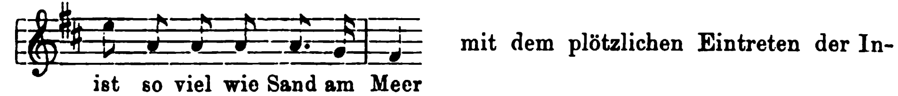
(Allegro.)



ausbricht und sich über den jammernden Geist lustig zu machen scheint. Es liegt ein echter Humor in diesem ungenierten Zugreifen, wie man es — und dies ist eben das Wichtige — gerade bei Händel antrifft. Man wird ja nicht direkt an Gestalten wie den Harapha in »Samson« denken wollen, aber leise Wesenszüge sind entschieden vorhanden. So etwas von einem Schalk scheint doch auch in Zachow gesteckt zu haben. Händel fand in ihm auch in dieser Beziehung einen verständnisvollen Lehrer. Auch nicht ein Fünkchen von braver Organistenauffassung findet sich in dem Stücke; so anspruchslos es gehalten ist, der Humor gibt ihm seine besondere Bedeutung. Man kann etwa annehmen, daß der Geist, beleidigt durch diesen leichten Ton, hingeht und die andern Geister ruft. Noch ist indessen zu sagen, daß der zweite Teil der »Aria« etwas gemessener gehalten ist, wohl deshalb, weil sich ihr wieder das Zufriedenheitsritornell Davids anzuschließen hat.

Die drei von Reden Davids unterbrochenen Chorsätze können in ihrer Steigerung als eine ganz bedeutende Etappenmusik gelten; sie zeigen, daß Zachow hervorragende dramatische Instinkte besaß. Wesentlich erscheint auch die Disposition der drei Chöre im Einzelnen. Zachow hebt die Hauptbegriffe sehr plastisch hervor, so im ersten Chor gleich die rein harmonisch gesetzten, gut akzentuierten Anfangsworte: »Sichrer David«, worauf dann das »freust du dich« in den üblichen malerischen Koloraturen gegeben wird. Ganz ausgezeichnet werden dann im dreistimmigen Satz — für den Zachow überhaupt ein besonderes Geschick besitzt — die wichtigen Worte: »Bist du nicht in Sünd' empfangen« gegeben; die Instrumente schweigen und lassen also die Worte um so klarer hervortreten. Ein sehr feiner Zug ist es, wenn gleich darauf die Violinen diese Melodie ergreifen, während nur der vorher pausierende Baß die Worte singt; man findet eine derartige Verwendung dreistimmigen Satzes nicht häufig. Auch einige Ausdrucks-

formen sind nicht alltäglich. In der Wendung: Aber deiner Sünden Heer

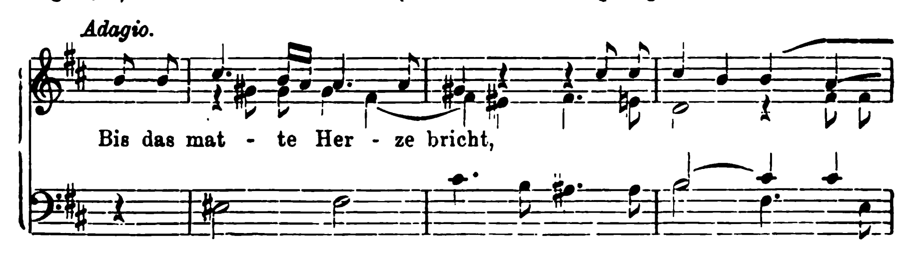


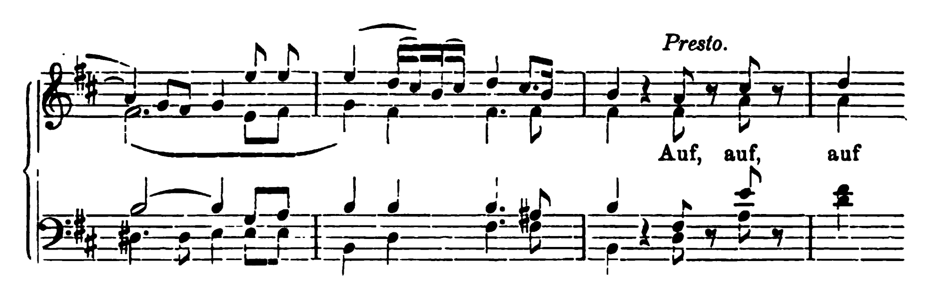
mit dem plötzlichen Eintreten der Instrumente auf die Worte: »Sand am Meer« liegt ein so despektierliches, höhnisch-wegwerfendes Moment, daß man auch hier sieht, wie Zachow als musikalischer Charakteristiker gestaltet. Überaus scharf und hart ist der Rhythmus bei: »fort mit dir aus Gottes Augen« ausgeprägt; überhaupt zeigt Zachow sehr viel Sinn für straffe, kurz angebundene Rhythmik. Im zweiten Chorsatz: »List und Lügen« ist der Ton wesentlich gesteigert durch die in einander gedrängten, sich hetzenden Koloraturen, dann auch durch scharf pointierte Stellen. In dem rein harmonisch gebrachten Sätzchen:



liegt etwas so ungeniert Frohlockendes und etwas so Angriffslustiges, daß man ohne Mühe an ähnlich gearbeitete Stücke bei Händel denkt. Gleich darauf, nach der Viertelpause (*A* dur-Abschluß) findet sich ein veritabler Händel'scher Effekt, das ganz plötzliche Einsetzen des *Cis* dur-Sextakkordes auf »Grausamkeit«; der Akkord schlägt ganz im Händel'schen Sinne ein. Toller als vorher jagen sich nun die Koloraturen auf »Verfolgung«. Die kurze Hetzjagd ist Zachow ganz vortrefflich gelungen.

Der dritte Chorsatz: »Höllenheer« ist ein direktes Opernstück mit dem in Opern bei Kriegsstellen üblichen *D* dur-Fanfarenlärm und bedeutet zu den feiner gearbeiteten Vorchören die kräftigste Steigerung; es ist ein Stück, wie man es bei Händel zu Dutzenden findet und wie er sie in Halle außer in solchen Kantaten kaum kennen gelernt haben dürfte. Hier ist alles Bewegung, das Orchester in Sechszehntel-Tremoli aufgelöst. Man kann es als undramatisch empfinden, wenn Zachow zu den Worten: »bis das matte Herze bricht« ein ganz langsames Sätzchen einschiebt und dieser Art den dramatischen Fluß unterbricht. Aber die Musiker dieser Zeit tun dies überhaupt gern, sowohl Bach wie Händel, und wie Zachow diesen kleinen Satz gestaltet, und nachher nach einem *h* moll-Abschluß unvermittelt bei »Auf, auf« wieder in *D* dur losbricht, ergibt eine dramatische Wirkung von derartiger Wucht, daß man sich sagt, es hat so sein müssen. Zudem ist das kurze *Adagio* derart in vollblütige Musik getaucht, daß sich vielleicht an Hand von ein paar Takten kaum ein besseres Bild von dem Musiker Zachow entwerfen läßt, als mit diesem kleinen Einschiebsel. Es sei deshalb immerhin mitgeteilt, wenn auch auf zwei Systeme zusammengezogen:



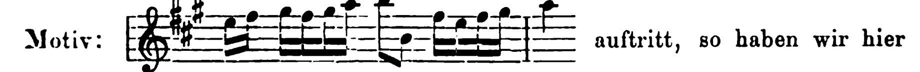


Es sind madrigalische Wendungen, aber wie schön und ausdrucksvoll gebracht. Der Schluß des Chorsatzes mit dem liegen bleibenden Tremolo-*fis* der ersten Violine hat etwas fast dämonisch Heftiges.

Steht in diesen Chorsätzen Zachow als ein dramatische Wirkungen sicher berechnender Komponist vor uns, so versagt er indessen im allgemeinen in den kurzen Solosätzen des in immer größere Angst geratenden Davids. Was Zachow hier bietet, kommt über gewöhnlichen Ausdruck kaum hinaus. Der Fehler liegt daran, daß Zachow nicht zum freien Rezitativ greift, sondern arios bleibt. Er merkt zwar wohl, daß er im Ausdruck immer Gesteigertes geben müßte und bringt deshalb in der zweiten Rede: »Macht mir doch der Feinde Menge« einige chromatische Wendungen in den Baß, aber als Ganzes sind die Reden im Verhältnis zu den jähen Chören viel zu gemütlich ausgefallen und insofern verfehlt. Ein dramatischer Vortrag vermag natürlich viel zu tun, aber das Manko bleibt. Daß Zachow die zwei ersten Reden nicht als Rezitativ komponierte, liegt insofern am Text, als es Verse sind, und sich Zachow deshalb bewogen fühlte, ariosen Gesang zu wählen. Das zeigt aber nur wieder, daß der freie, großzügige Sologesang Zachow wie den andern deutschen Komponisten dieser Zeit noch verschlossen ist und Händel sich diesen auf ganz andere Weise erwerben mußte. Das Richtige wäre aber an dieser Stelle unbedingt freier Rezitativgesang gewesen.

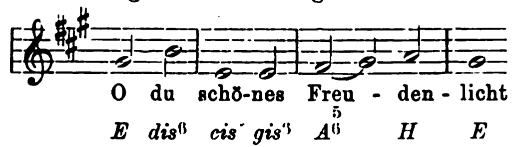
Innerhalb dieser Chorsätze und der Reden Davids tritt selbstverständlich das Zufriedenheitsritornell nicht auf; hat doch David seine Ruhe immer mehr und mehr verloren. Nach der letzten verzweiflungsvollen Rede Davids: »Ach, die Bäche Belial« finden wir aber die Bemerkung: *Sonata repetitur (senza il Ritornello)*. Hier haben wir den Beweis dafür, daß sich Zachow die ganze instrumentale Einleitung programmatisch gedacht hat und zwar die beiden Teile als Gegensatz: Führt das Ritornell den zufriedenen David uns vor, so handelt es sich in der eigentlichen *Sonata* um den in seiner Ruhe gestörten David oder auch vielleicht um eine Schilderung des Andrängens der Geister oder vielleicht um beides. Die Musik bietet zu der letzten Erklärung immerhin einige Handhaben. Mit dem zwischen Violinen- und Oboenorchester geteilten, scharf rhythmisierten Schreckmotiv:


und dem aufwärts drängenden Baß erinnert Zachow wohl an die Erschütterung Davids, und wenn nachher das aufstürmende Motiv:


auftritt, so haben wir hier

sicherlich an die andrängenden Geister zu denken. Es handelt sich keineswegs um ein bedeutendes und ohne weiteres »sprechendes« Programmstück, daß es aber ein solches ist, zeigt eben die Bemerkung des Komponisten, daß die *Sonata* ohne das Ritornell im Augenblick der höchsten Gefahr gespielt werden soll[1]). Daß Zachow bei seinen Instrumentaleinleitungen klare Programmzwecke verfolgt, ersieht man auch aus anderen Kantaten, vielleicht am schönsten aus der sechsten, der ein rauschender Konzertsatz vorausgeht, weil im Text die Liedworte vorkommen: »Psalter und Harfe wach auf! Lasset die *Musicam* hören«. In keiner Kantate wird aber die Instrumentalmusik innerhalb des Stückes selbst verwendet wie in unserer, die auch in dieser Beziehung wohl eine Sonderstellung in der Kantatenliteratur einnimmt. Hat aber Händel solche Kantaten Zachow's gekannt, so hat er schon in Halle das Prinzip der Programmsinfonien als etwas Selbstverständliches in sich aufnehmen können.

Nach der *Sonata*, die den geängsteten und angegriffenen David schilderte, erscheint nun plötzlich ein Engel und schmettert den Geistern sein: »Fleuch, betrübte Höllennacht« entgegen und zwar sehr energisch. Es handelt sich um ein begleitetes Rezitativ von malerischer Kraft und Anschaulichkeit; die Holzbläser werfen fortwährend zwischen den Gesang das »Fleuch«-Melisma der Singstimme — eine aufwärtsgehende kurze Sechszehntelfolge — hinein, das in diesem Zusammenhang ohne weiteres das Bild eines gezückten Flammenschwertes in uns erstehen läßt. Als sich der Engel an David wendet, schweigen die Instrumente, was ein freies Schalten mit den Mitteln offenbart. Davids Dankarie, ein sehr schönes *E*dur-Stück, hat ganz entschieden »Händel'sche« Züge. Der Anfang:



atmet etwas die Stimmung von: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«; der Gegenstand des Textes ist ähnlich. Die Arie hat bedeutende Ausdehnung, hält die feierlich warme Stimmung aber sehr schön zusammen; in ihrem Ausdruck völlig überzeugend, nimmt sie ohne weiteres für sich ein. Für eine schöne Gesangslinie besaß Zachow ganz entschieden einen Sinn.

Und nun spricht der Engel nochmals, indem er David auch für die Zukunft beruhigt. Dieser redet nun nicht mehr, aber was erklingt da plötzlich wieder? Das Zufriedenheits-Ritornell, das während der Aufregungen des Stückes abhanden gekommen war. Jetzt, als David die Ruhe wieder erlangt hat, erscheint es wieder; besser als Worte es zu sagen vermöchten, verkündet es uns die zurückgekehrte Seelenruhe. Viermal im Verlauf der Kantate, immer genauestens an den dramatisch entsprechenden Stellen, trifft man es an, eine dramatische Verwendung eines Instrumentalstückes, wie sie sich besser gar nicht denken läßt. In Kirchenkantaten ist eine solche sicherlich etwas außergewöhnliches, da von Grund aus dramatisch aufgebaute Kantaten nicht das Übliche sind. Man darf aber ein solches Beispiel pro-

1) Die Vortragsbezeichnung Seiffert's für die Sonate »*Andante larghetto*« entspricht deshalb den Absichten des Komponisten wohl nicht. Das Vorspiel ist sehr wirkungsvoll auf die Gegensätze von Schnell und Gemächlich (für das Ritornell) komponiert.

grammatischer und »leitmotivischer« Instrumentalmusik immerhin hervorheben, da es Käuze gibt, die programmatische Tendenzen im 17. Jahrhundert selbst auf dem Gebiet der Oper glattweg ableugnen.

Eine Besprechung des großen und sehr wirkungsvoll aufgebauten Chores: »Lob und Preis« mit sehr hübschen Beiträgen zu dem Kapitel: Malerische Musik gehört nicht hierher. Zachow ist ganz entschieden ein Meister des Chorsatzes. Der Denkmälerband bietet Stücke, die den Respekt vor dem Meister ganz erheblich wachsen lassen.

Die besprochene Kantate ist die einzige durchaus dramatische. Ob es sich auch im Schaffen Zachow's um eine Ausnahme handelt, ist indessen schwerlich anzunehmen. Wie vieles mag verloren gegangen sein, denn zwölf Kantaten stellen für einen damaligen festangestellten Kirchenkomponisten wohl nichts als einen kleinen Bruchteil seiner Lebensarbeit vor. Dann aber zeigt die Kantate den Autor derart vertraut mit dramatischen Ausdrucksmitteln, daß man nur annehmen kann, Zachow habe sich auf dramatischem Gebiet tüchtig umgesehen. Aber auch andere, textlich nicht dramatisch angelegte Kantaten zeigen, daß Zachow das dramatische Element einigermaßen im Blute lag. Besonders die Chöre sind oft überaus dramatisch, wie in der 7. Kantate, wo der Chor: »Gott fähret auf« direkt an Händel erinnert. Vor allem hat Zachow eine sehr bewegliche Phantasie. Doch gehört eine Erörterung dieser Züge in eine künstlerische Würdigung dieses Komponisten. Denn vielleicht tragen diese Zeilen auch dazu bei, daß man sich mit diesem interessanten und bedeutenden Meister etwas mehr beschäftigt. Seine Werke sind ziemlich ungleich, das Beste gehört aber zum Hervorragenden dieser Zeit. Kantaten wie Nr. 8: »Lobe den Herrn« oder Nr. 12 »Nun aber gibst du Gott« zieren jedes Kirchenkonzert. Unsere Kantate schließt sich wegen ihrer allzu dramatischen Haltung von einer Verwendung im Gottesdienst aus; auch damals mögen die Leute aufgesehen haben, als der Höllenspektakel besonders beim dritten Geisterchor losging.

Für uns erscheint am wichtigsten, daß der junge Händel eine Schule genoß, die ihn von Kindesbeinen an mit dramatischen Prinzipien bekannt machte, und daß sein Lehrer ein Mann war, der, um seine Liebe zur Dramatik zu betätigen, gelegentlich selbst die Kirche zum Opernhaus machte. Denn darüber darf man sich klar sein, daß eine derartige Kantate nicht eigentlich in den Gottesdienst paßt. Sie will eine Pfingstkantate sein, doch hat sie mit Pfingsten so wenig zu tun wie mit einem andern Festtag des Kirchenjahres. Das zeigt aber wieder, wie unbefangen Zachow in seinen Anschauungen war und wie er in dieser frei-künstlerischen Art auch auf seine Schüler wirken mochte. Vor allem aber wird durch derartige Werke verständlich, warum Händel sofort nach der Opernstadt Hamburg zog. Sein dramatisches Talent war bereits geweckt worden und hatte sich wohl auch schon praktisch betätigt, nun galt es, ihm den geeigneten Nährboden zu verschaffen. So waltet in der Wahl Hamburgs — die bei der Annahme, daß Händel die Schule eines gewöhnlichen Kirchenkomponisten genossen hätte, eigentlich höchlichst überraschen müßte — als erste Studienstadt kein Zufall. Vielleicht war es Zachow selbst, der seinen Schüler dorthin wies, wohin es ihn selbst bei seiner dramatischen Begabung gezogen haben wird. So darf denn sicher gesagt werden, daß Händel's dramatische Laufbahn schon in seiner Vaterstadt Halle vorbereitet wurde.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

St. Cecilia as Musical Saint.

The oldest known representation of St. Cecilia preserved to us is said to be in the Mosaic on the left upper wall in S. Apollinare Nuovo at Ravenna, dating about 570; in this the Saint appears in the choir of Virgins, while she stands between two trees and holds a wreath in her hands, the same as the other Virgins; the name is at the side.

An interesting statuette in the Mediæval Room at the British Museum, is labelled:—"St. Cecilia beneath a canopy. Gilt copper. Southern French, early 13th century". It was acquired by purchase in France in 1855. The total height is 2-ft. $6^3/_4$-in. The figure alone is 19-in. high. The figure holds a musical instrument, which, though closely resembling a rebec, must be a kind of cithara, being plucked not bowed. It is not very unlike the three-stringed instrument held by the seated King David in the picture in the 9th century manuscript known as the "Psalter of St. Hubert", where the instrument is held in a somewhat similar manner, and is also evidently plucked. This statuette is noteworthy as it would seem to be the *earliest known* representation of St. Cecilia *with a musical instrument* as emblem. Husk in 1857 wrote: "It is remarkable that, although very ancient pictorial representations of St. Cecilia exist, she is seldom shown with musical instruments, or surrounded with musical attributes previous to the commencement of the 15th century" 1). After referring to early representations of St. Cecilia, Detzel proceeds as follows: "In not one of the above-mentioned representations does this saint appear as Patroness of Music, and in none of them has she any emblem at all appertaining to music. Only in the 15th and especially in the 16th century were attributes of a musical character given to her by Christian art" 2). To quote another modern work, Pfleiderer, in 1898, says: "Attributes of musical instruments were only given to her in the 15th and 16th centuries" 3).

The celebrated picture of St. Cecilia holding a portatif organ in the Pinakothek at Munich (No. 48, $50^1/_2$-in. by $62^1/_2$-in.) was painted by the unidentified artist known as the "Master of the Boisserée St. Bartholomew", who worked between 1490 and 1500; he was also called "Master of the Altar of the Cross" and "Master of the Altar of St. Thomas" after two triptychs in the museum of Cologne. There is an example of this painter's work in the English National Gallery. It is the wing of an altarpiece, representing St. Peter and St. Dorothy. (Room XV., No. 707.)

London. **R. E. Brandt.**

Zur Cembalofrage.

In seinem Vortrag »Cembalo oder Pianoforte« (im kürzlich erschienenen Bach-Jahrbuch 1908) tut mir Herr R. Buchmayer die Ehre an, einige Abschnitte aus meinem Aufsatz »Cembalo und Clavichord« (Peters-Jahrbuch 1903) abzudrucken, mit der Absicht, sie zu widerlegen. Meine kleine Arbeit war ein erster Axthieb und diejenige Buchmayer's ist ein zweiter in etwas anderer Richtung, aber auch der letztere fällt den Baum noch nicht. Ich wollte hauptsächlich die Aufmerk-

1) Musical Celebration on St. Cecilia's Day, by Wm. Henry Husk, London, 1857.
2) Christliche Ikonographie, by Heinrich Detzel, Freiburg im Breisgau, 1896.
3) Die Attribute der Heiligen, by Dr. Rudolf Pfleiderer, Ulm, 1898.

samkeit auf die alten Klavierinstrumente hinlenken und es freut mich, daß dies durch die etwas scharfe Art, mit der ich vorging, gelang. Es ist durchaus nicht meine Absicht, auf die Angriffe des Herrn Buchmayer, die ich von dem feinen Pianisten etwas feiner erwartet hätte, hier zu antworten; ich bin der Meinung, es seien vorderhand der Worte genug gefallen und die Praxis müsse die praktische Seite der Frage entscheiden. Die Hauptsache ist zunächst, daß man allseitig die alten Instrumente gründlich kennen lernt und ihre Wirkung vollständig ausprobiert. Herr Buchmayer scheint selbst mit dem Klavichord nicht genauer vertraut zu sein, sonst würde er doch wohl aus eigner Erfahrung urteilen und brauchte sich nicht für die Charakterisierung auf ein Urteil von Fuller-Maitland zu beschränken. Er nimmt z. B. das Wohltemperierte Klavier durchaus für das Klavichord in Anspruch, während ich es auf das Cembalo verwiesen hatte. Ausschlaggebend war, und ist für mich auch jetzt noch, die auf Grund meiner bisherigen Kenntnis des Instruments gewonnene Überzeugung, die ich mit Spitta's Worten angedeutet hatte: »Zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreichs herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Bau des Clavichords.« Ich kann mir einfach nicht vorstellen, daß die gewaltigen Fugen von dem ätherischen Pianissimo-Instrument angeregt worden seien. Dieser innere Grund war (trotzdem Herr Buchmayer mich für einen Querkopf hält, der auf innere Gründe nichts gibt) das Fundament für meine Beweisführung. Ich möchte dem Pianisten Buchmayer zurufen: Spielen Sie das Wohltemperierte Klavier auf einem Klavichord und auf einem Cembalo durch und dann urteilen sie ohne Voreingenommenheit, auf diese Weise werden Sie die praktische Seite der Frage am sichersten der Lösung näher bringen.

Die Frage hat aber auch noch eine theoretische, eine historische Seite und es sei mir gestattet, diese noch vor dem Wiener Kongreß, wo es wohl, hoffentlich sine ira et studio, zur Diskussion kommen wird, noch einmal zu betonen. Werke von der Bedeutung der Bach'schen, um bei diesem Beispiel zu bleiben, sind nicht nur künstlerische, sondern auch hervorragende geschichtliche Quellen. Wie alles Menschenwerk sind sie historisch bedingt und nur aus ihrer Zeit heraus ganz zu verstehen. Darum ist unser frisches Drauflosmodernisieren im Grunde genommen eine Barbarei. Daß es barbarisch ist, an antiken Statuen fehlende Stücke zu ergänzen oder alte Gemälde frisch zu übermalen, davon ist heutzutage jedermann durchdrungen, sogar das Freilegen alter Kirchen und Ausbauen der Türme wurde als ein Irrtum erkannt. Wir werden in der Musik noch viele Irrtümer einzusehen haben. Der historische Sinn unserer Zeit ist eine ihrer größten Errungenschaften, er muß und wird auch in der Musik noch erwachen. Oder vielmehr, er ist schon erwacht und einmal lebendig geworden, wird er nicht ruhen und rasten, bis er ans Ziel gelangt, bis wir Aufführungen haben, die den Originalen so viel als nur immer möglich entsprechen. Wie viele Gelehrte sind tätig, wie viele Opfer werden gebracht, um historische Zeugnisse aller Art und oft nur kleinen Wertes herbeizuschaffen und welch gewaltige Zeugnisse ihrer Zeit sind nicht die Bach'schen Werke! Sie sind es aber erst ganz dann, wenn wir sie so hören, wie sie zu ihrer Zeit geklungen haben. Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben, sie als unabweisliche Forderung in ihr Programm aufzunehmen. In 999 von 1000 Fällen wird es sich dann übrigens ergeben, daß die wirklich originalgetreue Form auch die schönste ist, denn das Wesen der klassischen Kunst ist es ja, daß Form und Inhalt sich decken und die kleinste Änderung das Bild verschiebt und den Gesamteindruck trübt. Die bisherige Halbheit, das Schwanken zwischen den sogenannten modernen künstlerischen und den historischen Forderungen führt zu nichts, höchstens zu unfruchtbaren Streitereien, wer wissenschaftlichen Sinn hat, muß es einsehen, daß nur die unbedingte historische Treue zum Ziele führen kann. Bei Bach wird es also nicht mehr heißen dürfen »Cembalo oder Pianoforte?«, sondern die einzige Frage kann in jedem Falle nur die sein: »Welches Instrument hat Bach vorgesehen?«

Basel. **Karl Nef.**

Extraits du Bulletin français de la SIM.

No. 3.

Sur l'Orchestration, par **R. Strauss.**

Commentaires et adjonctions de R. Strauss au *Traité d'Orchestration* de Berlioz: Valeur esthétique et durable du *Traité* de Berlioz. Développement de l'orchestre: voie symphonique et voie homophone; synthèse de ces deux tendances par Wagner. Etude des partitions wagnériennes au point de vue orchestral.

Le Quatuor à cordes, par **V. d'Indy.**

(Causerie faite à l'occasion de la première séance historique du quatuor Lejeune.) Origine du Quatuor, son écriture, sa forme.

La jeunesse de Lully, par **H. Brunières** et **L. de la Laurencie.**

J. B. Lully naquit à Florence le 29 novembre 1632. Il vint en France avec le chevalier de Guise, vers 1645 et devint garçon de la Chambre chez Mademoiselle; il y connut Michel Lambert, dont il devait plus tard épouser la fille. En 1653, il était au service du Roi: il allait bientôt devenir son compositeur attitré, par suite du décès de Lazzarin.

Le Rythme, par **E. Stiévenard.**

Pour avoir l'intelligence d'une pièce musicale, il faut découvrir les dessins qui la composent, observir si le rythme est esthétique ou anacrousique, si les terminaisons de phrases sont masculines ou féminines. L'exécutant doit savoir ponctuer une phrase musicale, tout comme l'orateur sait ponctuer le discours qu'il va prononcer.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1909.

Basel. Dr. K. Nef für das Sommersemester beurlaubt.

Berlin. O. Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Hauptwerke der Kirchenmusik, 3 Std.; Sebastian Bach, 1 St.; musikgeschichtliche Übungen, 2 Std., Seminar. — Prof. Dr. Max Friedländer: Geschichte des neueren Liedes, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 Std.; Geschichte der Klavier- und Gesellschaftsmusik, 1 Std.; Übungen in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente, 1 Std. — Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik, 1 Std.; musikhistorisches Seminar $1^1/_2$ Std.

Bern. Heß-Ruetschi: Evangelische Kirchenmusik.

Bonn. Prof. L. Wolff: Geschichte der Oper, III. Teil, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. Gennrich: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 Std. — Prof. Dr. E. Bohn: Über Friedrich Chopin's Leben und Werke, 1 Std.

Cöln. (Handelshochschule) Dr. Gerh. Tischer: Beethoven's Klaviersonaten, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Geschichte der Klaviermusik von Joh. Seb. Bach bis zur Zeit der Romantiker; Hauptvertreter der Programmusik.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Liturgischer Gesang mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, 1 Std.; die Musik der alten Kirche; das evangelische Kirchenlied, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). Ord. Prof. Dr. P. Wagner: Die Mensuralnotenschrift, 2 Std.; Geschichte der Kirchenmusik seit 1600, 2 Std.; *Cantus missae et officii: excercitia practica*, 1 Std.; Musikwissenschaftliches Seminar, 1 Std.

Freiburg i. Brsg. Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Trautmann: Nordische und slawische Musik mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Zingel: Musikgeschichte: die Meister des Klavierspiels, 1 Std.

Halle a. S. Dr. Hermann Abert: Geschichte der Orchestermusik, II. Teil (neuere Zeit), 2 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage $1^1/_2$ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Philipp Wolfrum: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Kiel. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte des Orchesters und der Orchestermusik, II. Teil, 2 Std.; Von Beethoven bis Wagner, 1 Std.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte.

Kopenhagen. Prof. Dr. Aug. Hammerich: Geschichte der Musikinstrumente (mit musikal. Demonstrationen); Musikwissenschaftl. Übungen.

Leipzig. Prof. Dr. Hugo Riemann: Die Musik des 18. Jahrhunderts, 2 Std.; formale Analysen Beethoven'scher Streichquartette, 2 Std.; historische Kammermusikübungen, 2 Std.; musikwissenschaftliches Seminar (paläographische Übungen und Anleitung zu selbständ. Arbeiten. — Prof. Dr. Arthur Prüfer: Das Leben Richard Wagner's und die Bayreuther Bühnenfestspiele 1909: Lohengrin und Parsifal, 2 Std.; Der Ring des Nibelungen von R. Wagner, 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ Std. — Dr. Arnold Schering: Geschichte der Instrumentalmusik, II. Teil (Grundriß der Geschichte der Klavier- und Violinmusik), 2 Std.; Repetitorium der Musikgeschichte $1^1/_2$ Std.

Marburg. Dr. L. Schiedermair: Mozart (Leben, Werke, Zeit) mit Beispielen am Klavier, 2 Std.; musikhistorische Übungen, 1 Std.; Collegium musicum, alle 14 Tage 2 Std.

München. Prof. Dr. Adolf Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, Neue Folge 2 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstlieds im 19. Jahrhundert, 4 Std.; Lektüre ausgewählter Literatur, 2 Std.; Stilkritik (Instrumentalmusik und moderne Chorlyrik, 2 Std. — Prof. Dr. Freiherr v. d. Pfordten: Epoche Mendelssohn-Schumann, 2 Std.

Münster (i. W.). Domchordirektor Lektor Cortner: Der gregorianische Choral — Stimmbildungslehre, 1 Std.; Charakteristik der Choraltonarten — praktische Übungen, 1 Std.; Elemente der Kirchenmusik — praktische Übungen, 1 Std.

Prag. Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Allgemeine Geschichte der Musik II; Mittelalter, 2 Std.; Schubert als Vokalkomponist, 1 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, $1^1/_2$ Std.

Rostock. Prof. Dr. Albert Thierfelder: Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Straßburg. O. Prof. Dr. Friedrich Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis 1600, 2 Std.; Musikgeschichtliche Übungen (Notationsübertragungen), 1 Std.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Volbach: Die Musik der Gegenwart (R. Wagner, Rich. Strauß, M. Reger usw.) mit Erläuterungen am Klavier, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, 5 Std. — Prof. Dr. Dietz: Nach-Beethoven'sche Orchestermusik bis zur Gegenwart (mit vielen Musikbeispielen und Formanalysen), 2 Std.; Heinrich Schütz und die deutsche geistliche Musik im XVII. Jahrh. (mit Musikbeispielen), 1 Std. — Dr. R. Wallaschek: Die Oper in den Wiener Theatern, 3 Std.

Zürich. Dr. Eduard Bernoulli: Die Musik im gesellschaftlichen Leben, 16. bis 18. Jahrhundert, 1—2 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Von Schubert bis Brahms, 2 Std.; Harmonielehre mit geschichtl. Exkurs u. prakt. Übungen.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Im »Berliner Tonkünstlerverein wurden, dem Bericht über das 64. Vereinsjahr zufolge, folgende Vorträge gehalten. Direktor Max Heller über: »Schwin-

gende Saiten und andere tongebende feste Körper.« Georg R. Kruse: »Otto Nicolai's Leben und Schaffen«. Frl. Dorothea Schwabach-Kaufmann über: »Parsifal«. Rich. J. Eichberg über: »Goethe's Erlkönig in der Vertonung«.

Halle a. S. Privatdozent Dr. H. Abert zum Besten des ev. Vereinshauses über »Beethoven's Persönlichkeit«; derselbe an der Robert-Franz-Singakademie über »Bach's Johannespassion« (2 Vorträge).

Leipzig. Oberlehrer G. Borchers in der Vereinigung zur Hebung des Schulgesanges: »Das Tonwort und seine Verwendung im Schulgesangunterricht.«

Wien. Dr. Th. v. Frimmel drei Vorträge: »Zur Charakteristik Beethoven's.« Dr. A. Schnerich über ·Josef Haydn.

Notizen.

Berlin. Die Bibliothek des Berliner Tonkünstlervereins, die seit 1. November 1908 in eine öffentliche »Musikalische Volksbibliothek« umgewandelt ist, erfreut sich laut Bericht über das 64. Vereinsjahr des Tonkünstlervereins eines lebhaften Zuspruchs, während sie früher »wie ein totes Kapital brach« lag.

Cassel. Das in Cassel seit einer Reihe von Jahren bestehende Stein'sche Konservatorium der Musik hat am 5. April, anläßlich der 125. Wiederkehr des Geburtstages des Casseler Altmeisters Louis Spohr, den Namen »Spohr-Konservatorium« erhalten. Die Leitung des Institutes liegt, wie bisher, in den Händen des Violinvirtuosen und Pädagogen Heinrich Stein.

Essen. Hier soll nächsten Winter Löwe's Singspiel »Die drei Wünsche«, das 1833 am Berliner Opernhaus aufgeführt wurde und seither als verschollen galt, aufgeführt werden.

Florenz. In der Kgl. Musikschule »Luigi Cherubini« wurden unter der Leitung von Prof. E. del Valle unter dem Titel »*Lo stilo polifonico* (v. 1500—1700) drei Vortragsabende veranstaltet, in denen Werke von Meistern der englischen, italienischen (1. Abend), der französischen (2. Abend) und der deutschen Schule (3. Abend) in chronologischer Folge vorgetragen wurden. Etwas verwundert ist man, das Konzert für vier Klaviere ohne weiteren Zusatz als Werk Bach's angeführt zu finden; ferner läuft ein Händel'sches Orgelkonzert ohne weiteres unter der Bezeichnung »4. Conzert für Clavicembalo«.

Halle a. S. Am hiesigen Stadtgymnasium ist ein Schülerchor ins Leben gerufen worden, in dem musikbegabte Söhne unbemittelter Eltern aus der Provinz Sachsen Aufnahme finden sollen. Die finanziellen Mittel dazu sind teils von den kirchlichen Behörden, teils aus Privatkreisen zur Verfügung gestellt worden. Der neue Chor soll in erster Linie praktischen Übungszwecken (für Studierende der Theologie und künftige wissenschaftliche Gesanglehrer an den Gymnasien, sowie zur Unterstützung des Collegium musicum an der Universität) dienen. Ein großes Verdienst um die Gründung des neuen Instituts hat sich Herr Pastor Dr. Sannemann-Hettstedt erworben. Die Übungen des Chores haben bereits nach den Osterferien begonnen.

London. — *John Blow, organist of Westminster Abbey.* All that is known will be found summed up in Article s.v. Dict. English National Biography (W. Barclay Squire, 1887), Introduction to "Six songs by Dr. John Blow" (G. E. P. Arkwright 1900), Article s. v. Musical Times of Feb. 1902 (F. G. Edwards), Article s. v. Grove's Dictionary (W. Barclay Squire, 1904), and Article s. v. in last Sammelbände (W. H. Cummings, 1909). The last-named quotes for first time actual doctor's-degree-entry in Lambeth Palace Faculty Book, showing beyond argument that Blow came from Newark, and by implication that he was in the Newark Song-School attached to the Parish Church. Newark in Nottinghamshire, on a branch of the Trent which though far inland is navigable, has been a great centre for the corn and malt trade, and for brewing; its castle is of late XI century; its fine church was originally Norman; the song-school, as stated in article, has lasted from 1531 to date;

to this day the English east-midlands furnish the best singing-voices. The "Lambeth" degrees in different faculties have been given by Archbishop of Canterbury, on recommendation but without examination, from time immemorial as once-delegate of the Pope and independently of the Universities. This musical degree to Blow (1648—1708), was given 10 Dec. 1677, when he was only 29, but then he was organist of Westminster Abbey at 21. It is the first known Lambeth musical degree. As a matter of fact it was given by the Dean of Canterbury (John Tillotson), sede vacante in the archbishopric; for William Sancroft (that rather changeable "non-juror") had not yet taken charge. Whether this shows any want of control cannot be said. Another such musical degree was not given till 165 years later in 1842, when Archbishop Howley gave it to the solicitor-organist Henry John Gauntlett (1805—1876), the advocate of short-manual-compass "C" organs. —— Blow's reputation as composer is rapidly on the increase. F. A. Gore Ouseley (1825—1889), though not insensible to modernity when brought home to him, lived in a pedantic atmosphere, and, while granting to Blow some "masterly movements", said (English section of Naumann-Praeger Hist. of Music, Cassel, 1886; p. 753): — "he always appears to have been trying experiments in harmony, and contriving new combinations and discords, and in the majority of cases his attempts were not successful; in his case, as in many subsequent ones, the pursuit of originality at any price has interfered sadly with what otherwise might have proved a very brilliant career". An absurd judgment. For much truer estimate see p. 276 of Oxford Hist. of Music, vol. III, 1902, by Hubert Parry, than whom no one has more profoundly analysed English classics. —— The extant pictures of Blow are mentioned in the "Grove" article. The Amphion Anglicus print is drawn and engraved "ad vivum" by R. White, and shows a strong face not unlike Handel's (who a generation younger).

Saint Cecilia. With reference to R. E. Brandt's article, the connection of the Roman St. Cecily with sacred music can be thus traced. Attic μάρτυς was merely a witness, but Christian Greek μάρτυρ was one who witnessed to faith by preferring death to abjuration. In spite of Gibbon, the number of these in the early wave of Christian zeal was enormous. Later on, both Western and Eastern Churches collected evidence, and published Martyriologies or Menologies with calendar-dates assigned for commemoration, (standard modern Roman Catholic martyrology dates from 1586); a few personages being only beatified, but the vast majority being made saints. Of "virgin martyrs" there were in first 7 centuries: — Thecla, Iconium in Asia Minor, 23 Sept. A.D. 100; † Cecily, Rome, 22 Nov. 230; † Agatha, Sicily, 5 Feb. 251; Eugenia, Rome, 18 Jan. 275; † Priscilla, Rome, 18 Jan. 275; † Margaret, Antioch, Pisidia, 20 July 278; Victoria, Carthage, 11 Feb. c. 303; Philomena, Rome, 11 Aug. 303; † Agnes, Rome, 21 Jan. 304; Eugenia, Egypt. 22 Sept. 304; Barbara, Nicomedia, 4 Dec. 306; † Lucy, Syracuse, 13 Dec. 304; † Catherine, Alexandria, 25 Nov. 307; Theodosia, Tyre, 2 April 308; Ursula, Britain, 21 Oct. 453; Winifred, Wales, 3 Nov. 630. Those marked † retain their places in the Calendar attached to Protestant Book of Common Prayer. St. Cecily's case being notable, a church (still remaining) was erected on site of her house already in V century. In 821 Pope Paschal I (succeeded 817) had her remains transferred there from catacombs, and gave monastic foundation to the church, with a duty of chanting liturgy round the tomb day and night. Then gradually, fame of this music was attached as a tradition to the saint herself. —— Earliest known music-festival celebration of St. Cecily was 1671 at Evreux, Normandy, at a "Puy de Musique" (Gr. πόδιον, means "mountain-side performance", as in a Greek play). For English celebrations, see Grove. At 1907 celebration in Stationer's Hall, London, Mr. Alfred H. Littleton presiding said that it had been done in that Hall each year 1683—1703. Now being revived as regular yearly feature, at St. Paul's Cathedral and Stationers' Hall, by Worshipful Company of Musicians, among many other useful public functions of that body. —— On 22 Nov. 1908, Mr. C. T. D. Crews (twice Master of above-named Company and active patron of music) contributed

fine "Cecilia" stained-glass window (Clayton and Bell) to St. Paul's Cathedral there she plays on a positif organ.

München. Am 22. April ist in München, eine Woche vor Vollendung seines 77. Lebensjahres der bekannte Gesangsmeister Professor Julius Hey, ein Mitglied unserer Gesellschaft, gestorben. Er war ein in seinem künstlerischen Empfinden ebenso wie in seiner intellektuellen Durchbildung außerordentlich vielseitiger und feinsinniger Musiker; ein außergewöhnlich zäher und ausdauernder Arbeiter. Seinen öffentlichen Ruf erhielt er wesentlich durch die freundschaftliche Verknüpfung seines Namens mit demjenigen Richard Wagner's. Schon an der Einstudierung des gesanglichen Teils der ersten Tristanaufführung beteiligte sich Hey als Helfer seines Lehrers Friedrich Schmitt. In den ersten Bayreuther Festspieljahren war er Wagner's stimmtechnischer Berater. Neben seiner ausgebreiteten praktisch-pädagogischen Wirksamkeit, erst in München an der Musikschule, dann in Berlin, zuletzt wiederum in München, betätigte er sich schriftstellerisch. Sein Hauptwerk ist der dreibändige »deutsche Gesangsunterricht«, der — Anregungen Wagner's und Friedrich Schmitt's verarbeitend — die »Gewinnung eines vaterländischen Gesangsstils« anzubahnen versucht. Der Schwerpunkt dieses Werks liegt in seinem ersten Teil, der mit geradezu philologischer Gewissenhaftigkeit die Eigenheiten deutscher Artikulation bis in ihre letzten und feinsten Verästelungen verfolgt. Nach dieser Richtung hin wird Hey sobald nicht überholt werden können. Dagegen hat sich seine — von vornherein das Interesse an der sprachlichen Präzision einseitig verdrängende — Behandlung des tonbildnerischen Moments manchen Widerspruch gefallen lassen müssen, namentlich seit der gleichfalls von Friedrich Schmitt ausgehende Müller-Brunow an Einfluß gewann. — Hey hat bis wenige Monate vor seinem Tode an einem Memoirenwerk gearbeitet, dessen erster Band im Manuskript bereits fertiggestellt war. Hoffentlich bleibt uns der Torso, der vor allem über Wagner's Anschauungen vom Kunstgesang Wichtiges berichten dürfte, nicht vorenthalten. H. Roth.

Paris. L'Opéra a donné, le 6 février, la première représentation de Javotte, ballet en trois tableaux de M. J.-L. Croze, musique de M. Saint-Saëns. Ce ballet avait déjà été représenté à Lyon (en 1896), et à l'Opéra-Comique (en 1899).

A l'Opéra-Comique, le 10 mars, a eu lieu la première représentation de Solange, opéra-comique en trois actes, paroles de M. A. Aderer, musique de M. Gaston Salvayre.

M. Julien Tiersot a été nommé bibliothécaire du Conservatoire de Paris, en remplacement de M. J. B. Weckerlin, admis à faire valoir ses droits à la retraite. M. Henri Expert lui a succédé comme sous-bibliothécaire.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Aubry, Pierre. Cents Motets du XIIIe siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg. 3 vol. in 4^0^. Paris, Rouart, Lerolle & Co. — Paul Geuthner, 1908. Frs. 150 — (Publications de la Société Intern. de Musique, Section de Paris).

I. Reproduction phototypique du Manuscrit original. 130 Seiten Faksimilien.
II. Transcription en Notation Moderne et mise en partition. 233 Seiten.
III. Etudes et Commentaires. 160 Seiten und XIII Tafeln Faksimilien.

Aubry's Bemühen, für die mittelalterliche Musikforschung einen Schatz wertvoller Dokumente herauszubringen, welche die Hauptphasen der Entwicklung von Notation und Form veranschaulichen, verdient uneingeschränktes Lob. Die Reihe eröffnete der *Roman de Fauvel*, und nun folgt in drei stattlichen Quartbänden der Bamberger Kodex, welcher wie das *Antiphonarium Medicaeum* und der Kodex von Montpellier ein hervorragend wichtiges Denkmal der Motettenkunst darstellt. Die Reproduktion des 64 Blätter umfassenden praktisch-musikalischen Teiles der Handschrift, sowie des Einbandes ist ausge-

zeichnet gelungen. Die kleine Unordnung, welche in die Tafeln 53^{v}—56^{r} geraten ist, wird jeder aufmerksame Benutzer an Hand der Foliozahlen leicht eruieren können. Die Übertragung ist aufs sorgfältigste hergestellt. Daß trotzdem angesichts der Originalnotation einige Unstimmigkeiten untergelaufen sind, nimmt bei der Sprödigkeit des Stoffes nicht wunder. So würde ich in enger Anlehnung an die Vorlage bei fol. 7^{r} Zeile 3 der Übertragung den Vorzug geben, da in erster Linie die einer brevis vorangehende longa zweizeitig wird, eine Regel, die später in dem Satze Ausdruck findet, daß die *imperfectio a parte post* vor der *imperfectio a parte ante* den Vorzug hat, es sei denn, daß durch den Punkt eine andere Lesung vorgeschrieben werde. Alle Werte sind bei Aubry reduziert, so daß einer dreizeitigen longa eine punktierte Halbenote entspricht. Die Verzierung der *plica* ist ausgeschrieben.

Der dritte Teil bietet die musikgeschichtliche Würdigung dar. Die Geschichte der Motette wird in kurzen aber anschaulichen Zügen erläutert, ihre Bedeutung für Kirche und Gesellschaft charakterisiert. Die Fahrenden warten mit ihnen den Gebildeten in Klöstern und auf Schlössern auf. Für ihre Rolle in der bürgerlichen Musik sprechen nicht nur die »*Theoria*« des Jo. de Grocheo und die Handschriften der Jongleure, auch das »*Speculum musicae*« des Jo. de Muris kann als Beleg herangezogen werden.

Bei voller Anerkennung der Bedeutung Coussemaker's für die mittelalterliche Musikforschung weist Aubry es als falsch zurück, wollte man mit jenem dem Codex Montpellier noch eine überragende Bedeutung zuerkennen, da ältere Dokumente der Motettenkunst wie z. B. das *Antiphonarium Medicaeum* aufgedeckt sind und sich ein großer Teil des Inhalts in anderen Handschriften von Wolfenbüttel, London, Paris, Mailand, Turin usw. nachweisen läßt. Während Montpellier verschiedene Phasen der Entwicklung der Notation widerspiegelt, ist Bamberg der Tonschrift nach gleichsam aus einem Guß geschaffen, wenn auch der Form nach ein älterer Fundus und ein jüngerer Zuwachs zu unterscheiden sind, die, in der Zeit des älteren Jo. de Garlandia einheitlich aufgezeichnet, die Vorlage für die Niederschrift des Bamberger Kodex um die Wende des 13. Jahrhunderts abgegeben haben. Von dieser der Auflösung keine besonderen Schwierigkeiten darbietenden Etappe der Entwicklung aus leuchtet Aubry mit Glück hinein in die vorangehenden dunkleren Perioden der *discantuum volumina*, in denen das Schriftbild als solches keinen Aufschluß über die Notenwerte erteilt, sondern das Metrum des Textes maßgebend wird für die Mensur der Melodie. Mit vollem Recht erkennt Aubry in der Sequenzenkomposition besonders eines Adam von St. Victor ein bedeutungsvolles Moment für die Förderung der Mensuraltheorie. Die metrischen Füße der Alten wirken in der wichtigen Lehre von den musikalischen *modi*. Die Erkenntnis der Möglichkeit, einen einfachen Wert durch eine ganze Gruppe kleinerer Noten zu ersetzen, fördert uns wesentlich in der richtigen Lesung der Tonreihen. Die Lehre von der Ausprägung der modi in den Ligaturen sehen wir sich allmählich absetzen. Aubry und Beck haben uns an den Melodien der Troubadours und Trouvères gezeigt, welche Bedeutung für diese die modi gewinnen. In gleicher Weise wirken sie in den Motetten, nur daß hier die Verhältnisse wesentlich günstiger liegen, indem die Polyphonie ein nicht zu unterschätzendes Kontrollmittel darbietet. Die Untersuchung der Verszeilen in ihrer Beziehung zu den modi zeitigt ersprießliche Ergebnisse und bietet uns in der Tat in den meisten Fällen sichere Handhaben zur Lösung rhythmisch unvollkommen fixierter Tonreihen dar. Bemerkenswert sind besonders die Sätze, daß die letzte betonte Reimsilbe einer Verszeile auf guter Taktzeit stehen muß, daß die Verse mit ungerader Silbenzahl in den 1. oder 2. modus fallen, daß Zehnsilber vornehmlich dem 3. modus angehören usw. Die Anschauung des zweiten modus als auftaktigen ersten bekämpft Aubry mit Recht, während ich die Unterscheidung des 5. modus als perfekt und imperfekt doch nicht so strikt ablehnen möchte. Wertvoll ist Aubry's Nachweis des zweizeitigen longa-Taktes *(modus imperfectus)* in der Praxis des 13. Jahrhunderts. Die angeführten Beispiele aus Montpellier und Bamberg sind über allen Zweifel erhaben. Irreführend und ungenau ist aber seine Ausdrucksweise *que la longa perfecta vaut seulement deux brèves*. Nicht jeder Unbefangene weiß gleich, daß mit *longa perfecta* hier nur die den Takt füllende longa gemeint sein soll, die keinerlei Abzug durch eine folgende oder vorangehende Note erfahren hat. Der zweizeitige Rhythmus bedingt eine Umwandlung des Formenmaterials der Ligaturen, welche Aubry darlegt. So springt

manches Neue für die musikalische Paläographie aus seinen Darlegungen heraus. Einen trefflichen Überblick über den Werdegang der Notation in der Zeit der Motette gewährt der vorletzte Abschnitt: 13 Faksimilien aus Manuskripten von Wolfenbüttel, Worcester, Madrid, Paris, Montpellier, Turin veranschaulichen die verschiedenen Phasen der schriftlichen Fixierung der Motettenpraxis bis hin zum *Roman de Fauvel*.

In einem Schlußkapitel geht Aubry auf die Instrumentalmusik des Mittelalters ein. Seine Behauptung der instrumentalen Ausführung des textlosen und meist ligiert geschriebenen Tenor dürfte der Wahrheit entsprechen. Mit ihm verbanden sich 1, 2 oder 3 vokale Stimmen. Auch eine zweite oder dritte instrumentale Stimme konnte hinzutreten. So sind 2 dreistimmige instrumentale *In seculum* in Montpellier mit einem vokalen quadruplum ausgestattet. Rein instrumentale Partien als Vor-, Zwischen- und Nachspiel vokaler Sätze sind in Montpellier anzutreffen. Gern mischt sich die Vortragsart des Hoquetus ein. Kurz, eine reich differenzierte instrumentale Kunst sehen wir hier erblühen, von der in breiteren musikwissenschaftlichen Kreisen bisher kaum etwas bekannt war. Ohne Frage bedeutet Aubry's Ausgabe einen tüchtigen Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Mittelalters. Seine Arbeit verdient herzlichen Dank. Möchte es ihm auch gelingen, uns die Motettensammlungen von Florenz und Montpellier vollständig zu erschließen. Johannes Wolf.

Bach-Jahrbuch. 5. Jahrgang 1908. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. 8⁰, 156 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. *M* 3.—

Beethovenjahrbuch. Hrsgeb. von Th. v. Frimmel. Zweiter Band. 8⁰, 422 S. München, G. Müller, 1909.

Beutter, Alex. Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift. (Die Kirchenmusik u. ihre Pflege.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. *M* —.50.

Blass, Arth., Wegweiser zu Joh. Seb. Bach. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. *M* 3.—.

Blüthner und Gretschel, »Der Pianofortebau«. gr. 8⁰, 159 S. Leipzig, B. F. Voigt, 1909. *M* 10,—.

Im Klavierbau geht es wie mit der ärztlichen Praxis: es wird probiert! Die meisten Klavierpraktiker halten jede theoretische Erörterung auf dem Gebiete des Klavierbaues für eine unnütze Zeitverschwendung. Darum wäre es hier auch unnütz, den Leuten die herrschenden Werte der akustischen Grundgesetze und ihre Anwendung auf die Praxis klar zu machen. Vorderhand haben wir das obige Werk als einzigen Vertreter der Klavierbauliteratur zu begrüßen. Rob. Hannemann, Instrumentenmacher, hat das in dritter Auflage erschienene Werk einer gründlichen Neubearbeitung unterzogen, aber in der Grundanlage leider belassen. Statt ein fachmännisches, ausführliches Lehrbuch für lernende Klavierbauer zu schaffen, dient das Buch nur Orientierungszwecken für Laien. Warum denn nicht eine gründliche Ausschürfung der Erfahrungen in der Klavierbaupraxis aller größeren Firmen? Wie gerne hätte man einmal die praktischen Ursachen erfahren, die unseren Klavieren z. B. den Namen Bechsteinton, Steinway-, Blüthnerton eintragen. Ferner empfinde ich die Trennung einzelner Abschnitte, z. B. über die Saiten, oder das Egalisieren von den zum Verständnis notwendigen akustischen Unterlagen als eine Schwäche des Werkes. Jede auf eine Sache gerichtete Arbeit sollte ein geschlossenes Ganze bilden. Das hätte sich Dr. W. Niemann, der Bearbeiter des akustischen Teiles, auch sagen müssen. Niemann trifft die Schuld der nach meiner Ansicht dilettantischen Anlage des ganzen Werkes. Er mußte die Materie erst beherrschen lernen und die ganzen Theorien des Klavierbaues gleichsam ›von einer höheren wissenschaftlichen Warte aus beleuchten, dabei dem praktischen Mitarbeiter nur die Beschreibung der rein technischen Teile, z. B. Holz, Leim, Leder und Filz überlassen. Jeder Laie wird an der Zumutung erlahmen, für jede praktische Wahl die theoretischen Gründe sich selbst aus verschiedenen Abschnitten zurechtzulegen. Im übrigen macht das Buch in seiner schmuckhaften Ausstattung einen vorteilhaften Eindruck.

Ludwig Riemann.

Busse, Herm., Über kirchlichen Chorgesang und Kirchenchöre (Die Kirchenmusik u. ihre Pflege). Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht. ca *M* —.50.

Chop, Max. J. S. Bach. Matthäus-Passion. Oratorium. 15 Bd. von: Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 12⁰, 88 S. Leipzig, »Ph. Reclam jun.« *M* —,20.

Das Büchlein gehört zu den gewissenlosen Fabrikarbeiten, wie sie auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation heute im Schwunge sind und diesen ganzen wichtigen Zweig der Musikbe-

trachtung mißkreditieren. Der Verfasser hat aus den einschlägigen Arbeiten Spitta's, Kretzschmar',s Jadassohn's und besonders Schweitzer's, dem er völlig kritiklos gegenübersteht, eine weitere »Erläuterung« gezimmert, ohne auch nur die geringsten Beziehungen zu Bach zu haben. Nicht einmal die Partitur des Werkes hat Ch. zu Rate gezogen, sondern lediglich mit dem Klavierauszug, und zwar dem Peters'schen »gearbeitet«. So bringt er es z. B. fertig (S. 60), die ausgesetzten Continuostimmen des Bearbeiters für »markante« Orchester-Oberstimmen Bach's zu halten. Ch. hat eine nur mit dem Baß notierte Arie weder einmal gesehen noch jemals von dieser Stilpraxis nur gehört. Das nennt sich dann »geschichtlich und musikalisch analysiert.«

A. H.

Chybiński, Adolf. Das Verhältnis der polnischen Musik zur abendländischen im XV. u. XVI. Jahrh. 48 S. Krakau, 1909, Selbstverlag.

Nach dem Erscheinen des reichen, aber sehr fehlerhaften, mehr Quellenwerk als eine Geschichte der polnischen Musik darstellenden Werkes Alexander Polinski's (*Dzieje muzyki polskiej*, 1907) ist es den jüngeren polnischen Musikforschern leichter geworden, verschiedene Partien aus der älteren polnischen Musik wissenschaftlich zu bearbeiten. Chybiński's Schrift basiert völlig auf der Arbeit Poliński's; nur zwei wenig bedeutende neue Namen (Kaspar Gessner und Gallinus) sind ihm gelungen vorzustellen; alle anderen kennen wir schon durch Poliński. Es hat sich leider aus dem XV. Jahrh. so wenig an Denkmälern erhalten, daß es schier unmöglich ist, ein getreues Bild der Entwickelung der Musik in diesen Zeiten in Polen darzustellen. Es sind dies nur einige Kompositionen von Nicolaus aus Radom. Ein unbekanntes Messenfragment, über dessen geheimnisvolle Aufdeckung Ch. nicht näher unterrichtet, kann ohne ein positives Zeugnis, daß es polnischer Herkunft ist, nicht gerechnet werden. Ch. verdankt alles in diesem Teile seiner Arbeit der »Geschichte der Mensuralnotation« J. Wolf's, welche er nach vielen Richtungen hin ausnützt, ohne sie aber auch nur einmal zu zitieren. In der Beurteilung der Komponisten des XVI. Jahrh. geht Ch. in der Anführung der Einflüsse auf W. Szamotulski's, Martin Leopolita's und Schadek's Schaffen so weit, daß er, statt die Größe des ersten zu beweisen, dessen völlig nichtoriginelles Talent, folglich dessen geringe Bedeutung aufweist, die zwei anderen aber unter Einflüsse stellt, unter denen sie überhaupt niemals standen. Man braucht nur die Behauptungen Wooldridge's (*Oxford history*, vol. II, 301), die an der Hand derselben Denkmäler entstanden, zu lesen, um den obwohl atomistisch, dennoch unlogisch durchgeführten Anschauungen Ch.'s nicht beistimmen zu können. Meine von Ch. arg bekämpften Meinungen von den Psalmen Gomółka's beginnt der Verfasser langsam zu teilen, ohne aber den Grund dieser Umwandlung anzugeben und die früheren Vorwürfe aufzuheben. Das Schriftchen hat bibliographische Vorzüge.

Zdislaw Jachimecki.

Diehl, Alice Mangold. "The life of Beethoven". London, Hodder and Stoughton, 1909. pp. 376, large demy 8vo.

Unfortunately the longest, because least satisfactory, Beethoven-life in English. Authoress is daughter of Karl Georg Mangold of Darmstadt and London (1812—1887), was in her very early days a pianist (when as ingénue she obtained a since-much-advertized commendation from Berlioz), then took to writing innumerable English novels of an insipid class. Says she collected material for this book for 20 years. It deals only with the personal biography, and by diluent processes makes the most of all known incidents of that sort. It will bring home certainly two facts, the extreme poverty of Beethoven's up-bringing, and the number of times that he lost his heart among Viennese countesses and princesses. As a presentation of history however the book is slovenly, while the mode of handling personal questions is trashy just in proportion to their human importance. It is incongruous to write about the Beethoven-colossus in the literary style of the servants' hall. Until the Thayer-Deiters-Riemann book (Breitkopf and Härtel) is translated into English, George Grove's 120-column article in Dictionary (Macmillan) remains the best and fullest Beethoven-biography in English.

Dunstan, Ralph. "A Cyclopaedic Dictionary of Music". London, Curwen, 1908. Curwen edition 5620. pp. 495, demy 8vo. 7/6.

In this joust purveyance delivers a fair centre-blow at requirement. Less poetically, supply meets exact demand. As therefore execution is admirable, and the publicational design lends itself not improbably to constant improvement, the book bids fair to become standard. The

existing monumental examples of a music-lexicon are "Riemann" (Max Hesse), and "Grove" (Macmillan). The respective bulk in these three cases is roughly 1000, 3000, and 8000 columns; say something like the diameters of Mercury, Earth and Uranus. The prices are 7/6, 14/6, and 5 guineas; say something like the distances from sun of Mercury, Venus and Jupiter. But apart from questions of handiness and price, the great lexica are on such a scale as to pick up, in at any rate their paragraph arrangement, next to nothing of the small change which furnishes the bulk of the musician's and music-lover's technology. Ordinary life is made up of small things, and for ordinary occasions the reader requires just this excessively compact vade-mecum of wide-ranging musical detail.

Author (b. 1857, organist, late music-director Battersea Polytechnic) has studied compression so carefully, that his own Preface can best be quoted in exposition: — "This dictionary, the only work of its kind published in England, has occupied nearly 4 years in preparation, and embodies the results of over 30 years' study and experience. —— It aims at providing, in compact form, a reliable, comprehensive, and up-to-date compendium of musical information, a condensed musical library for the musician of limited means, and for the general reader. It is also hoped, that it will prove a valuable supplement to more expensive works of reference. —— Everything about something, and something about everything was the motto adopted by the author and publishers. Thus, the collection of Musical Terms and Phrases in this volume (nearly 14,000) is, as far as it is possible to discover, the most complete and accurate yet published; while the 6,000 Biographical Notices, the numerous short articles, the Charts and Tables, and the miscellaneous items of musical interest cover an unusually wide field, and embrace every variety of musical topic. —— About 500 articles of varying length have been specially written for this work. Many of these, though necessarily condensed in treatment, are complete and adequate expositions of the subjects discussed; while others are suggestive of the lines of study necessary for their more detailed investigation. They include Accent, Accompaniment, Acoustics, Anthem, Appoggiatura, Aria, Arpeggio, Birthdays of musicians, Cadence, Canon, Chant, Chronology of music, Clef, Counterpoint, Criticism, Diatonic, Dictionaries of music, Dynamics, Egyptian music, English music, Enharmonic, Expression, False relation, Consecutive fifths, Figure, Figured bass, Fixed doh, Flute, Form, French music, Fugue, Fundamental discords, German music, Greek music, Harmony, Histories of music, Hymn, Imitation, Instrument, Interval, Inversion, Irish music, Italian music, Japanese music, Jewish music, Key, Leitmotiv, Melody, Metrical form, Mode, Modulation, Music, Notation, Opera, Oratorio, Orchestra, Organ, Ornaments, Overture, Phrasing, Pianoforte, Pronunciation of 250 musicians' names, Recitative, Rondo, Russian music, Scale, Score, Sequence, Shake, Signature, Signs and symbols, Sonata, Song, Suite, Suspension, Syncopation, Temperament, Thematic development, Time, Tonality, Tonic sol-fa, Turn, Unison, Valve, Variation, Viol, Violin, Voice, Welsh music, and Word-painting. —— The curious reader, or musical antiquarian, will also find the results of explorations into various nooks and corners under such headings as Bird music, Colour and music, Imitative music, Music of insects, Key-colour, Melody in speech, Miraculous effects of music, Nature's music, Shivaree, etc. —— Rigid economy of space, the free use of small type, and the grouping of terms of analogous meaning, have enabled the publishers to offer the work at a price which brings it within the reach of every student of music, while retaining everything essential to make it complete and authoritative. —— The Musical Terms and Phrases have been selected chiefly from the English, Italian, French and German languages, but numerous important Greek, Latin, Spanish, Danish, and other terms are also given. With the exception of French words, the principal accents of all foreign words are indicated, and the titles of important foreign theoretical works are generally rendered in English".

It should be added that the Appendix contains various useful features, as: — specimens of tablature, chart of time-signatures in 4 languages, compass of instruments and transposition-tables for ditto, notable musical catch-words, excellent grammatical conspectus for Italian as the true international sign-vehicle, English-Italian vocabulary, German and French pronunciation, printed and manuscript musical caligraphy, Modulation-chart, etc.

As authorities Dunstan quotes 67 well-known works, large and small, — "and especially those excellent and carefully-edited books Baker's Dictionary of Musi-

cal Terms and Biographical Dictionary of Musicians (Schirmer), and Wotton's Dictionary of Foreign Musical Terms (Breitkopf and Härtel)". He also says: — "some hundreds of musical terms and phrases which now appear for the first time in a musical dictionary have been collected from the works of Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, and numerous other composers".

Book is dedicated to Sir Frederick Bridge, who with pardonable enthusiasm gives it his imprimatur as a "marvel". It is certainly the best thing of its kind which has yet appeared in any language.

Engelke, Bernhard, Johann Frd. Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist. (Leipziger Dissertation.) 8⁰, 88 S. Halle a. S. 1908.

Ergo, Emil. Dans les Propylées de l'Instrumentation. 8⁰, XXVII u. 275 S. Anvers, la librairie Néerlandaise, 1908.

Eine wertvolle, im besten Sinne revolutionäre Schöpfung ist in diesem Werk zu begrüßen. Man verstehe mich recht! Alte Irrtümer über den Haufen werfend, Licht verbreitend über noch bis dahin dunklere Gebiete, ist trotzdem das Werk solchen Inhaltes, daß es sowohl von stark Konservativen als aggressiv Progressiven mit demselben Interesse gelesen werden kann: es kündet eben nur positive Wissenschaft in schöner Form. Das meiste, was in dem Buche gesagt wird, ist neu und fesselnd und klingt doch so selbstverständlich, daß man es unbegreiflich findet, wie es möglich ist, daß nicht schon früher sich jemand gefunden, der diese einfachen Wahrheiten gekündet hätte. Hier wird ein Gesetz, die Obertöne betreffend, formuliert, welches das auf diesem Gebiete trotz Helmholtz u. a. bisher herrschende Chaos mit einem Schlage beseitigt und positives Wissen, auf mathematischer Grundlage basiert, bringt.

In welch einfacher Weise stellt sich uns hier das Verhältnis der Zahlen zueinander dar! Dieses System, angewendet auf alle Instrumente, ist der rote Faden, welcher sich durch das im fließenden klaren Französisch geschriebene Werk hinzieht. Jedes Instrument erhält in gedrängter Kürze seine Abhandlung; nichts ist vergessen; selbst seit Zeiten außer Gebrauch geratene Instrumente erhalten ihre Beleuchtung. Es ist alles so scharf umrissen, daß man sich des Gefühles nicht erwehren kann: es enthalte jede der Abhandlungen über die einzelnen Instrumente gleichzeitig den Embryo einer Studienmethode für dieselben. Eine außerordentliche Belesenheit spricht aus allem, und vom Besten wird stets das Beste gebracht. Auch werden einige Seitenhiebe — ein wenig Pfeffer zum reichlich vorhandenen Salz — ausgeteilt.

Zahlreiche, klare Notenbilder, Zeichnungen und Tabellen tragen ungemein zum Verständnis des Vorgebrachten bei. Wie klar ist u. a. das Thema über die Flageolett-Töne gehalten! Hier wird u. a. eine wissenswerte Rektifikation der Notation der ersten Takte des Vorspieles zu »Lohengrin« gebracht. Beherzigenswert sind die Worte über das cornet à piston und seine sträfliche Einführung in Streichorchester. Da wo Ergo nach Gevaërt das Einführen der Ventilposaune an Stelle der Zugposaune empfiehlt, kann ich ihm nicht beistimmen. Die Ventilposaune mit ihrem flachen, beinahe vulgären Klangcharakter wird nie imstande sein, das herrliche Typinstrument, die Zugposaue, zu ersetzen; gar nicht von dem Vorrecht zu sprechen, welches die Zugposaune als Instrument absolut reiner Stimmung genießt. Ferner ist dies das einzige Instrument, welches dem Spieler die Ausführung eines regelrechten portamento ermöglicht. Da wo die Zugposaune nicht befriedigt, liegt die Schuld einzig an ungenügender Zeit zum Studium und am Musiker-Zugposaunisten. Interessant sind die in unserer heutigen Zeit an der Tagesordnung seienden Themata über »Einheitsnotierung«.

Mit großer Liebe, und sofern es der gedrängte Raum erlaubt, Genauigkeit, ist der Abschnitt: die Orgel, behandelt. Interessante Vergleiche werden zwischen französischen, englischen und deutschen Orgeln angestellt. Das Zahlenverhältnis wirkt auch hier wieder Wunder. So nimmt Ergo die Gelegenheit wahr, vom $^1/_4$ Ton-Intervall zu sprechen und die Möglichkeit seiner praktischen Einführung zu erwähnen. Mit Recht nennt Ergo Kastner's epochemachende Werke: »*Traité géneral d'orchestration*« und »*Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétique et philosophiques de l'art*« neben dem »*Grand traité général d'instrumentation*« von Berlioz.

Der künftigen Verfassern von Instrumentationslehren gegebene Rat Ergo's: der menschlichen Stimme größeren Raum in ihren diesbezüglichen Abhandlungen zu gewähren, muß jeder für gut befinden, dem es nicht entgeht, wie ungeschickt gegenwärtig dieses heiligste der Instrumente von Komponisten behandelt wird. Mit einem, die Oktavgruppenbenennungen in verschiedenen Ländern behandelnden Abschnitte schließt das interessante Werk, das künftighin ein wichtiger Unterrichtsfaktor zu sein bestimmt ist.

Möge dem Buche durch Übertragung in fremde Sprachen die Verbreitung ermöglicht werden, welche es verdient.

H. Hammer.

Heeger, Geo., u. Wilh. **Wüst**, Volkslieder aus der Rheinpfalz. Mit Singweisen a. d. Volksmunde gesammelt. Im Auftrage d. Vereins f. bayer. Volkskunde hrsg. 1. Bd. (XV, 304 u. 7 S.) gr. 8⁰. Kaiserslautern, H. Kayser 1909. Geb. in Leinw. ℳ 3,80.

Internationale Musikgesellschaft. Musikalische Zeitschriftenschau Oktober 1907 bis Sept. 1908. Alphabetisch-systemat. Übersicht über die im neunten Jahrg. der Zeitschr. d. IMG. unter der Rubrik »Zeitschriftenschau« angeführten **Aufsätze über Musik**. Zusammengest. von Max Schneider. 8⁰, 112 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 2.—.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1908. 15. Jahrg. Hrsg. v. R. Schwartz. Lex. 8⁰, 132 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909. ℳ 4.—.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Begründet v. Dr. Fr. X. Haberl, herausgegeben v. Dr. Karl Weinmann. 22. Jahrgang. 172 S. Regensburg, Fr. Pustet, 1909. ℳ 4,—.

Die Weiterführung des k. J., die in den letzten Jahren immer wieder in Frage gestellt war, erscheint nunmehr, wie wir dem Vorwort entnehmen, dank der finanziellen Unterstüzung der Görresgesellschaft wie dem Wachstum des Abnehmerkreises gesichert. Ohne Zweifel hat das verständnisvolle Eingehen auf die Bedürfnisse der Gegenwart ihm zahlreiche neue Freunde geworben.

Der neue Jahrgang erreicht seinen Vorgänger nicht an Umfang (172 Seiten gegen 240); der erste Teil (Aufsätze) steht mit 5 Nummern gegen 11 des Vorjahres am meisten hinter ihm zurück. Auch so aber bietet er des Belehrenden und Interessanten aus allen Gebieten der kath. Kirchenmusik genug. Eine allgemeinere, ästhetisierende Darlegung hat diesmal wieder Dr. Mathias beigesteuert: »die Universalität der kath. Kirchenmusik«, während die anderen Aufsätze spezielleren Gegenständen gewidmet sind. Die Arbeit H. W. Frey's über Giovannelli, den Nachfolger Palestrina's als Kapellmeister von St. Peter in Rom († 1625), dürfte besonderes Interesse erwecken; sie beruht auf selbständigen Forschungen in den römischen Archiven und bringt des Neuen recht vieles, namentlich zur Geschichte der päpstlichen Sängerkapelle, ihrer Verfassung und Einrichtungen. Der Aufsatz über den Hymnus *O Roma nobilis* (vom Unterzeichneten) überträgt zum ersten Male aus einer vatikanischen und einer montecassinensischen Neumenhs. die Aufzeichnung des ehrwürdigen Pilgerliedes, von der Baini in seinem, dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. gewidmeten »*Tentamen renovationis Musicae harmonicae* etc.« eine völlig phantastische Fassung geliefert hatte, die dann alle diejenigen in die Irre führte, die sich bei uns mit dem Liede beschäftigten, und unter denen wir keine geringeren Namen finden, als diejenigen eines Bunsen, Zelter, Goethe. Ich erwähne diese Arbeit hier, um ergänzend zu bemerken, daß die S. 2 abgedruckte Schlosser'sche Variante Schlosser selbst zum Verf. hat und auch A. de Lafage in seinen *Essais de diphthérographie musicale* S. 397 u. 402 ff. unserem Hymnus näher getreten ist, worauf ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht werde. Ungemein vielseitig sind die »kleinen Beiträge« ausgefallen. Geschichtliche wie aktuell-praktische Fragen werden hier von kundiger Seite aufgerollt. Der Beitrag von Prof. Schmid (München), der die musik. Aufgabe des Priesterseminars in alter und neuer Zeit behandelt, vereint in trefflicher Weise beide Interessensphären und scheint mir die Palme zu verdienen. Dankenswert sind auch andere Beiträge, unter denen ich diejenige von Chorherr B. Rutz (»Illuminierte Choralhandschriften zu Neustift«) und von Prof. H. Müller erwähne, der mit emsigem Fleiße alle Notizen zum deutschen Kirchenliede in alter Zeit sammelt. Dr. Mathias (»Caecilianische Pflege der Kirchenmusik«) wendet sich gegen einen Angriff, von dem man im Interesse der Sache wünschen möchte, er sei nicht unternommen worden.

Von den Kritiken und Referaten erfreuen diejenigen über die monumentalen Publikationen der Denkmäler der Tonkunst und über die Werke J. Schein's durch mustergültige Auffassung der Aufgabe eines Referates; sie bezeugen meist ebenso gewissenhaftes Eindringen in den vorliegenden Stoff, wie das Bestreben, zu seiner geschichtlichen und kritischen Wertung einiges Neue beizutragen, und sind in eine würdige Form gekleidet. Leider läßt das mangelnde Entgegenkommen einiger Verleger immer noch eine nur lückenhafte Berichterstattung zu.

Im Anschluss daran möge hier einem Wunsche Ausdruck verliehen sein: er betrifft unsere Kenntnis von der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrh. Es ist durch-

aus verständlich, daß die Forschrung, bekanntlich eine Frucht der apologetischen Arbeit zur Hebung einer tief gesunkenen Praxis, sich bisher vornehmlich den Perioden zuwendete, die dem Ideal der kath. Kirchenmusik besonders nahe kommen. Aber auch Zeiten des Verfalls haben ihre geschichtliche Bedeutung und verdienen ein vorurteilsloses Studium. Neben Schöpfungen, die eine an gesunden Grundsätzen genährte Kritik ablehnen muß, pflegen auch sie manches Tüchtige zu bergen, das man nur aus der Umklammerung durch das Unkraut zu befreien braucht, damit es seinen Wert offenbare. So ist es eine dringende Aufgabe gegenwärtiger kirchenmusikalischer Arbeit gelehrter Richtung, auch den genannten Zeiten einmal näherzutreten, von denen wir im Grunde doch nur herzlich wenig wissen. Wer selber einige Versuchsfahrten in dies Gebiet hinein unternommen hat, wird mich verstehen. P. Wagner.

De Lange, Daniel, Exposé d'une Théorie de la Musique. 8⁰, IV u. 79 S. Paris, Libr. Fischbacher, 1908.

Nach langem Sinnen, was eigentlich der leitende Gedanke dieses merkwürdigen Schriftchens sein möchte, das ohne erkennbares System abgefaßt, beinahe aphoristisch allerlei Probleme anschneidet, glaube ich etwa folgendes sagen zu können. De Lange lehnt die Harmonik als Basis der Musiktheorie ab und will dieselbe durch die Melodik ersetzt wissen. Als eine Art Rechtfertigung für diesen Gedanken mag die historische Tatsache gelten, daß die Mehrstimmigkeit und die Akkordenlehre verhältnismäßig jung sind, die Melodie sich also lange Zeit entwickelte, ehe ihre harmonischen Grundlagen aufgedeckt wurden. Konsequenterweise beschäftigt sich denn auch der erste Abschnitt (I) mit der nachweislich ältesten Form der Melodik, der pentatonischen. Aber die Skala der Ur- und Naturvölker:

d f g a c

findet durch De Lange eine ganz andere Erklärung als die bisher allein angenommene der Beziehung auf eine Kette in Quinten(Quarten)beziehung stehender Töne:

a⁀d⁀g⁀c⁀f.

De Lange hat mit einigen Fachkollegen die Musikvorträge des Hoforchesters des Fürsten von Solo im Jahre 1878 genau beobachtet und gefunden, daß die Haupttonart der Javaner, »*Stendro*« genannt, vielmehr die Stimmung hat:

7 7
d f g b c.

d. h. zwei Quarten aneinanderfügt, in denen nur ein der harmonischen Teilung der Quarte entsprechender Ton eingeschoben ist, sodaß die Intervalle der Skala eine Art größerer Ganztöne bilden:

6 : 7 : 8
*d *f g *b c*
6 : 7 : 8

Mit andern Worten: die pentatonische Melodik soll zufolge dieser Entdeckung auf der Bewegung durch die Töne 6—7—8 der Naturskala beruhen.

Der nächste Fortschritt in der Entwickelung der Melodik ist dann für De Lange die Spaltung dieses Zwischentones der Quarte in zwei, die er aber beide als Vertreter des eigentlichen natürlichen Zwischentons, der 7 (natürliche Septime) betrachtet und als ♭7 und 7♯ unterscheidet:

6 ♭7⁀7♯ 8
d e fis g a h c
6 ♭7 7♯

Diese nunmehr voll siebenstufige Skala nennt er im Gegensatz zu der rein pentatonischen (»naturelle«) »chromatique« und glaubt damit das chromatische Genos der Griechen erklärt zu haben. Eine abermalige Spaltung jedes der beiden Zwischentöne in je zwei wird ebenfalls noch als vierfache Vertretung der natürlichen Septime definiert und mit ♭♭7 ♭7 7♯ 7× bezeichnet und ergibt unsere zwölfstufige chromatische Skala, die De Lange mit der enharmonischen der Griechen identifiziert:

6 ♭♭7 ♭7 7♯ 7× 8
d es e f fis g as a b h c
6 ♭♭7 ♭7 7♯ 7× 8

Mit einem kühnen Sprunge stellt dann der Abschnitt III (S. 12ff.) als melodische Grundlage der modernen Musik anstatt der Folge 6 : 7 : 8 vielmehr 8 : 9 : 10 auf. Man darf vielleicht annehmen, daß sich De Lange dieses Höherrücken der Melodiegrundlage in der Naturskala als den eigentlichen Fortschritt vorstellt, der gemacht wird. Ob damit auch die »Chromatik« der Griechen eine verbesserte Erklärung finden soll, wird nicht erörtert. Der Bau der Durtonleiter ist also nun für De Lange:

8 : 9 : 10 8 : 9 : 10
c d e f g a h
8 : 9 : 10

und der Begriff »Enharmonik« gewinnt damit eine neue Bedeutung als kommixter Gebrauch des *a* in den beiden damit gegebenen Bestimmungen.

Nur soweit interessiert De Lange's

Gedankengang. Natürlich kann er nicht weiter, ohne den Halbtonschritt als solchen mit in Frage zu ziehen. Derselbe ergibt sich ihm (ohne daß darüber geredet wird) als Komplement des 8 : 9 : 10 zur Quarte:

8 : 9 : 10
h c d e f

Quarten

Daß freilich die Naturskala die Quarte in solcher Umgebung nicht ergibt, wird ignoriert. Den naheliegenden Versuch, den Ton 11 (à la Debussy) mit heranzuziehen, macht De Lange nicht.

Der Kardinalfehler der Darstellung De Lange's ist natürlich der Circulus vitiosus, daß die Harmonie als Grundlage abgelehnt werden soll und doch die harmonischen Begriffe der Quintverwandtschaft (wenn auch in der Form der Quarte) und der Septimenverwandtschaft das Regulativ des Ganzen bilden. Die Einführung zweier Septimenbestimmungen in die Pentatonik ist aber eine viel kompliziertere harmonische Grundlage als die bloßen Quintbestimmungen, wie sie die chinesischen Theoretiker seit Jahrtausenden als Erklärung der Skala aufgestellt haben, und der damit gegebene Dualismus der Skala (6., 7. und 8. Ton der Unterskalen von *g* und *c*) läßt eine eigentliche Tonalität gar nicht zustandekommen.

Ein Versuch, Moll zu erklären, wird nicht gemacht, wohl aber S. 40 mit nackten Worten die Molltonleiter als eine Durtonleiter »mit gewissen Abänderungen« hingestellt (une gamme majeure avec certains modifications). Manchen Satz De Langes verstehe ich überhaupt nicht, z. B. den S. 71, daß man, um mein Harmoniesystem praktisch anzuwenden, aufhören müsse, die Harmonie als eine Grundlage der musikalischen Kunst anzusehen (cesser de considérer l'harmonie comme une des bases de l'art musical). Ich meinte doch, gerade das wollte De Lange selbst tun: vgl. S. 10: »2° Que la mélodie, n o n l'harmonie, est l'élément fondamental de la musique«. Ich weiß daher am Schluß überhaupt nicht, ob sich De Lange gegen mich wendet oder für mich Propaganda machen will. Mögen andere versuchen, dies Rätsel zu lösen.

Hugo Riemann.

Löbmann, Hugo, Die Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen v. Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli in ihrem Zusammenhange mit der Ästhetik, der Geschichte der Pädagogik u. der Musik. Ein Beitrag z. Gesch. d. Musik-Pädagogik. (Leipziger Dissertation.) 8°, 94 S. Leipzig, 1908.

Louis, Rudolf. Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille für die Hand des Schülers bearbeitet. Stuttgart, Carl Grüninger (Klett & Hartmann) ℳ 4.—.

Die bei ihrem Erscheinen hier ausführlich besprochene Harmonielehre erscheint bereits nach Jahresfrist in zweiter, vielfach verbesserter und teilweise vermehrter Auflage, besorgt von R. Louis, in dessen Hand nach dem jähen Ableben Thuille's nunmehr die weiteren Folgen des Werkes zum Ausbau gegeben sind. Louis, der im Vorwort zur zweiten Auflage vor allem seines verstorbenen Mitarbeiters warm gedenkt, betont, daß er im Sinne des Verstorbenen zu weitergreifenden Abänderungen schreiten werde, sobald mit dem Buche umfangreichere Erfahrungen in der pädagogischen Praxis erzielt seien, während für diesmal nur eine Reihe von kleineren, aber — wie die Hinzufügung von Kolumnentiteln und die Beigabe eines Sachregisters — sehr angenehmen Beigaben und Verbesserungen angebracht wurden, die vielfach auch der größeren Prägnanz des Ausdrucks zugutekommen. Der gleichzeitig erschienene, von Louis verfaßte Grundriß ist im wesentlichen ein etwa auf die Hälfte reduzierter Auszug aus dem großen Buche, dessen geistiger und materieller Besitz vom Lehrer vorausgesetzt wird. Das kleine Buch, das bedeutend faßlicher geschrieben und von allen rein theoretischen Auseinandersetzungen befreit ist, soll dem Schüler ein kurzes Repetitorium des in den Unterrichtsstunden vorgetragenen Stoffes sowie sämtliche Übungen nebst einer Anzahl ausgewählter Literaturbeispiele in die Hand geben, um ihn so geistig, physisch und pekuniär zu entlasten. Eine besondere umfangreichere Aufgabensammlung, die über den Rahmen des ausgezeicheten Lehrbuches hinaus weiteren Übungsstoff bringen soll, verspricht Louis bald zu liefern.

Edgar Istel.

Mitteilungen f. d. Mozartgemeinde in Berlin. 27. Heft. März 1909. Berlin, E. S. Mittler & Sohn.

Enthält einen Artikel »Die drei Bartolo's« (von Paësiello, Mozart und Rossini). Sehr dankenswert sind die Musikbeilagen, die Arie des Bartolo von Paësiello und Mozart's Arie für die Rosine in P.'s »Barbier«, die im Klavierauszug nach dem Partiturentwurf von E. Lewicki erstmalig bearbeitet ist.

Müller-Brunow, Eine Kritik der Stimm-

bildung auf Grundlage des »primären« Tones, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom »Stauprinzipe« von George Armin Straßburg i. Els., Carl Bongard. 1907.

Unter der Menge von stimmkundlichen Büchern, die in den letzten Jahren erschienen sind, verdient dieses eine gewisse Hervorhebung besonders in einer musikhistorischen Zeitschrift, da sein Verf., eine der originellsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Gesangspädagogik im jungen Deutschland, hier Rechenschaft ablegt, wie er zu seiner Methode gekommen ist und welches die Männer sind, denen er selbst Dank schuldet. Wenn es die Geschichte erst einmal versuchen wird, die neue Blüte des Kunstgesanges in Deutschland auf ihre versteckteren Quellen hin zu erforschen, so werden diese »Mystiker des Kunstgesanges«, Müller-Brunow, Törsleff und George Armin, nicht unerwähnt bleiben dürfen, die durch tiefe Erkenntnis, hingebendes Wollen und eine scharfe Kritik in entscheidenden Jahren sehr segensreich gewirkt haben, bei aller Einseitigkeit der Methode und unharmonischer Gesamtausbildung. Was wäre die Kunst und unsere Kultur ohne die originellen Köpfe? — M. Seydel.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Städten des Auslandes. Redigiert von Dr. Hugo Botstiber. VI. Jahrg. 1909. Gr. 8⁰, XVI u. 384 S. Wien, C. Fromme. *M*

Dieses für die Musikpflege Österreichs unentbehrliche Nachschlagebuch hat es sich zur Aufgabe gestellt, dem statistischen Material immer einige musikwissenschaftliche Aufsätze beizugeben und sich dadurch einen besonderen Wert zu verschaffen. Auch dieses Mal ist die Ausbeute nicht gering, wenn zwar das künstlerische und kunstbildende Moment in den Aufsätzen wenig hervortritt. An erster Stelle finden sich: »Briefe alter Wiener Hofmusiker«, gesammelt von La Mara, aus den Jahren 1577—1683. Der Ausdruck »Briefe« ist nicht ganz richtig, sofern es sich fast durchgehends um Gesuche und zwar Bittgesuche handelt, die meisten etwa unter dem Motto: Langjährige Dienste, wenig Geld, aber viel Kinder und wohl auch Schulden. Das ergibt kein gerade neues Bild der Verhältnisse. Eine andere Gruppe von Gesuchen weist auf den Ehrgeiz der Musiker hin; sie ersuchen den Kaiser, sich bei ihrer Hochzeit doch ja nach dem »wolhergebrachten löblichen brauch« vertreten zu lassen, ein anderer ersucht um die Erhebung in den Adelsstand und zwar ausgedehnt auf die »Kinder, auch alle unsere khünfftige Descendenten und Leibs-Erben«, was einem klar macht, warum es in Österreich so viele Adlige gibt. Die Instrumentenkunde wird ein Bericht C. Luython's über sein »kunstreiches« Cembalo interessieren. — F. Mencik bringt: »Einige Beiträge zu Haydn's Biographie«, die für Haydnbiographen einigen Wert haben dürften; ein Aufsatz L. Karpath's beschäftigt sich mit »Richard Wagner's Wohnhäuser in Wien«. — Die Einrichtung des Jahrbuchs entspricht im Übrigen den früheren Jahrgängen. A. H.

Stanford, Sir Charles. "Studies and Memories". London, Constable, 1908. pp. 212, demy 8vo.

If a consciously self-sacrificing sodality obedient to authority is the highest aspect of man, then is England greatly deficient therein as applied to such things as compulsory military service, and a good example thereof as applied to such things as anonymous journalism. Individualism in this too now and then rears its head, but has no permanent chance, for the power of the press is decupled by anonymity. The consequence is that professional journalists, now truly an enormous body of highly gifted men, must submit to be more nameless than mill-hands in a factory. Even Thackeray's literary executors, when specially engaged on the search, could not trace half the writings of his journalistic days. It is a signal instance of self-sacrificing cooperative organization. In "periodical" literature, now more often than not signed, the writer has more fame. But experience shows that, with the extensive multiplication of such organs, even this is most partial and transitory. The book, with its separate title, separate place in catalogues, and separate standing-room on shelves, remains now as ever the sole durable vehicle for literary reputation. Therefore, always supposing that the material is worth it, writers are wise to issue their Scripta Collectanea.

Stanford is well-known as a creative artist of individual power. Also as one of the three or four leaders of the English musical renaissance of a quarter-century back. Also as, with Mackenzie, the exponent of the purest, and so with least external display the most significant, orchestral style yet known in this country. But as this is his first book proper, few people are aware that he also wields an excellent literary pen, ready on all emergencies. Present book

gives one new article on National Opera for England, and the rest is 16 reprints of magazine-articles; subjects ranging from "music in elementary schools" to personal biography and art-criticism. Of typical interest, article on the Mannheim, Frankfort, Hanover opera-conductor Ernst Frank (1847—1889), from "Murray's Magazine", May 1890; Frank was the German translator for Stanford's "Veiled Prophet of Khorassan" (Hanover, Feb. 1881, Covent Garden, July 1893, English by Wm. Barclay Squire), for Mackenzie's "Colomba" (Drury Lane, April 1883, Hamburg, Jan. 1884, Darmstadt, April 1884, English by Franz Hüffer), and Stanford's "Savonarola" (Hamburg, April 1884, Covent Garden, July 1884, English by Gilbert à Beckett). It appears that Brahms wrote to Dvoràk (so Joachim told Stanford): — "So schön wie Mozart können wir nicht mehr schreiben: versuchen wir also so rein zu schreiben". Book takes a practically-observant generous view of a wide range of men and things. Style genial, and not a biting sentence, except for worthlessness.

Thrane, Carl. Fra Hofviolonernes Tid, med 70 Afbildninger. Kjöbenhavn, Schönbergske Forlag, 1908. (459 S.)

Die dänische musikgeschichtliche Forschung, an sich von keinem hohen Alter, gewinnt immer mehr an Fülle und beschäftigt sich glücklicher- und natürlicherweise stets mehr mit der nationalen Kunst. Aus der ältesten Zeit behandelte Hammerich »die Luren«, aus dem Mittelalter Thuren und Laub die Volkslieder; die »Musik am Hofe Christians IV.« wieder Hammerich, und er im Verein mit V. C. Ravn verfaßte die Geschichte der Musikgesellschaften und des »Musikvereins«. Thrane schilderte vier »Dänische Komponisten« und schrieb die Geschichte des »Cäcilienvereins«. Die »Illustrierte Musikgeschichte« von H. Panum und Will. Behrend brachte eine zusammenfassende und für Perioden und Übergänge selbständig ergänzende Darstellung, und kürzlich gab Carl Thrane, der Nestor der Kopenhagener Musikschriftsteller, in einem stattlichen Band sein Werk: »Aus der Zeit der Hofviolinisten. Schilderungen aus der Geschichte der Kgl. Kapelle von 1648—1848«, wesentlich nach ungedruckten Quellen, heraus.

Dem greisen Forscher gebührt für diese Arbeit, das Resultat langen Fleisses, hohe Ehre und Anerkennung. Unermüdlich hat er Jahre hindurch Archivstudien getrieben, emsig gesammelt, eine Fülle von neuem und unbekanntem hervorgezogen — und zwar so, daß er sich in das Alles hineingelebt und es auf eine Weise in sich aufgenommen hat, daß sein Buch keine trockene Materialsammlung geworden ist, sondern eine Reihe von musik- und kulturhistorisch interessanten und wertvollen Bildern. Die Art der Darstellung ist die erzählende (fast plaudernde); einiges scheint zu eng zusammengedrängt — z. B. versteht kein Leser ohne gute historische Kenntnisse die Erzählung von Lulli und seinen »*petits violons*« — anderes mag etwas umständlich vorkommen; was der Stil aber an Festigkeit und Konzisem eingebüßt hat, ist an Anmut und Lebhaftigkeit gewonnen. — Und so gibt der Verfasser in seinem Buche eigentlich viel mehr, als der Titel verspricht; nicht bloß die Geschichte der kgl. Kapelle, sondern fast die Geschichte der dänischen Musik (in der betreffenden Periode); von der Militärmusik alter Zeiten, von den Musikerzünften, den Stadtmusikanten, den Musikgesellschaften usw. handelt das Werk, welches noch dazu ausführliche Lebensschilderungen (zum großen Teil neues enthaltend) von den durch die Zeiten hervortretenden Leitern oder Mitgliedern der kgl. Kapelle bringt. — Der fremde Leser wird besonderes Interesse an den Schilderungen von Scheibe, Scalabrini, Sarti (die in den »Sammelbänden« erschienene Übersetzung von diesem Bruchstück gibt einen guten Einblick in den Wert und die Darstellungsart des Werkes), Johann Hartmann (geb. 1726 in Gr.-Glogau, Stammvater der berühmten Musikerfamilie), Naumann (gegen welchen der Verf. vielleicht ein bißchen ungerecht ist), Schulz, Kunzen, Gläser u. a. finden.

Eigentlich verlangt das Buch noch eine Fortsetzung — über die Geschichte der Kapelle nach 1848 — und man könnte nichts besseres wünschen, als daß der ausgezeichnete Verfasser auch noch diese Fortsetzung schreiben möchte.

William Behrend.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. Felix Geyer †, ZfI 29, 19. — Dr. Charles Harris, MT 50, 794. — Max Fiedler, Mus 14, 4. — Baron Gevaert and the Gregorian Controversy, ChM 4, 3. — Das 50jährige Jubiläum des Männerchors »Frohsinn«, Glarus. SMZ 49, 13. — Die Agitation der Zivilmusiker, DMMZ 31, 12. — Rechte und Pflichten! Beiträge für die innere Ausgestaltung der neuen Stellung unserer Musikmeister, NMMZ 16, 9. — Kämpfe um die deutsche Militärmusik in der Budgetkommission des Reichstags und in der Öffentlichkeit, NMMZ 16, 10. — Mozart von H. v. d. Pfordten (kurze, scharfe Besprechung) Beilage d. Münchner N. Nachr. Nr. 74.

Abate, Nino. Antidebussymo ... romanesco, NM 14, 162.

Altmann, Wilhelm. Äußerlichkeiten der Konzertprogramme, AMZ 36, 15.

— Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlaß, SIMG 10, 3.

Andreae, Herm. v. Beiträge zur Frage eines einheitlichen Klavierunterrichts, Mk 8, 14f.

Andro, L. Tanz, AMZ 36, 14.

D'Angeli, A. Come da un Concorso melodrammatico possa scaturire la maggior serietà del giudizio, CM 13, 3.

Antcliffe, Herbert. The Cult of the Brass Band, MO 32, 379.

— Forgotten Composer (Cherubini), MO 32, 378.

Arend, Max. Die Münchner Bearbeitung des Gluck'schen »Orpheus« aus dem Jahre 1773, Musikalisches Wochenblatt 40, 1 u. 2.

Arnheim, Amalie. Geschichte der Motette von Hugo Leichtentritt, KL 32, 8.

— Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrh., SIMG 10, 3.

Bates, Jean Victor. A pen picture of Willy Burmester, Mus 14, 4.

Batka, Richard. Richard Wagner's erstes Konzert in Prag. Nach unveröffentlichten Briefen von Heinr. Porges, Deutsche Arbeit (Prag, bei Bellmann) 8, Heft 5.

— Engelbert Humperdinck, Mk 8, 13.

Bean, F. Oboe Playing and Oboe Music, MO 32, 378.

Bekker, Paul. Elektra, NMZ 30, 14f.

Bertini, Paolo. Il Cinquantenario del »Faust« e del »Mefistofele«, NM 14, 162.

Beyschlag, Adolf. Entgegnung auf das Referat von Carl Ettler über die »Ornamentik der Musik« v. Ad. Beyschlag, ZIMG 10, 7.

Blaschke, Julius. Händel als Instrumentalkomponist, DMMZ 31, 15.

Böckeler, Gregorius. Die Aussprache des Lateinischen im Kirchengesange, GBl 34, 3.

Bonaventura, A. Sempre della nascita di Lulli, NM 14, 162.

Bos, H. Cornelis de Wolff, WvM 16, 15.

Brower, Harriette. The need of positive technic, Mus 14, 4.

Browne, James. Fugitive notes on old operas, MMR 39, 460.

Burkhardt, Max. Weingartner u. das Lied, MSal 1, 7.

C. »Bad« Music, MMR 39, 460.

Calvocoressi, M.-D. Maurice Ravel, ZIMG 10, 7.

Capellen, Georg. »Exotische Musik«, Der Türmer (Stuttgart), Jahrgang 11, Heft 6.

Chop, Max. Die Bedeutung des Volksliedes für den chorischen Gesang, SH 1, 11.

— Frederick Delius. Eine Studie, RMZ 10, 12.

— Die deutsche Militärmusik im Reichstage, NMMZ 16, 12.

Chybiński, Adolf. Mieczyslaw Karlowicz †, ZIMG 10, 7.

— Zur Geschichte des Taktschlagens u. des Kapellmeisteramtes in der Epoche der Mensuralmusik, SIMG 10, 3.

Combarieu, Jules. Cours du Collège de France. Le plain chant anti-musical, RM 9, 6.

Cope, Elvey. Famous builders of english organs, MO 32, 379.

Crichton, Vanet. Dealers and Piano-Players, MO 32, 379.

Crotchet, Dotted. Carlisle Cathedral, MT 50, 794.

Cumberland, Gerald. Sir Edward Elgar, MO 32, 379.

Cummings, William. Doktor John Blow, SIMG 10, 3.

Daffner, Hugo. Auch ein Bülow-Biograph (Reimanns Bülowbiographie),

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Dresdner Nachrichten, Abendausgabe vom 1. April.

Daffner, H. Marcella Sembrich. Zu ihrem Abschied v. der Bühne, Dresdener Nachrichten, Abendausgabe vom 19. März.

Dann, Ernest. Folk Music as a Cult, MO 32, 378.

Dernburg, Friedrich. Komponist und Kritiker. Richard Strauß und Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt Nr. 194 v. 18. April.

Dubitzky, Franz. Schnellkomponisten, DMZ 40, 14.

Dyson, T. G. The History of the Pianoforte, MO 32, 379.

Eberhardt, Goby. Arthur Hartmann, Musikal. Wochenblatt 40, 1.

Erb, J. Lawrence. Observations about some english cathedrals, Mus 14, 4.

Erler, Hermann. Richard Wagner's Wünsche für die erste Aufführung des »Lohengrin« am Dresdener Hoftheater (nach ungedruckten Mitteilungen an Joseph Tichatschek), Mk 8, 14.

Ettler, Carl. Erwiderung zu Ad. Beyschlag's Entgegnung auf das Referat von C. Ettler über Beyschlag's Buch »Die Ornamentik der Musik«, ZIMG 10, 7.

Eylau, Wilhelm. Sonderstellung der Schwesterkunst Musik, AMZ 36, 16.

Eymieu, Henry. La Glaneuse, pièce lyrique en 3 actes, musique de M. Félix Fourdrain, MM 21, 5.

Feith sen. Der pneumatische Widder, ZfI 29, 20.

Flood, Grattan. Church music in Ireland from 1878 to 1908, ChM 4, 3 f.

Fr. Erstes Westfälisches Bachfest in Dortmund vom 20.—22. März, AMZ 36, 14.

F. S. L. A Chopin comedy of errors, Mus 14, 4.

Fullwood, C. W. Foot knowledge, Mus 14, 4.

Gebauer, Alfred. »Wer gut unterrichtet, discipliniert gut«, Sti 3, 7.

Geller, Leopold. Beethoven's Missa solemnis. Ein Beitrag zu ihrem Verständnis, Deutsche Sängerwarte 4, 7 f.

Göhler, Georg. Georg Friedrich Händel, KW 22, 14.

Goldmark, Karl. Aphoristisches aus meinen nachgelassenen Schriften. Über Entstehung musikalischer Gedanken, Berliner Tageblatt Nr. 193 v. 17. April.

Greene, H. W. The pianissimos, Mus 14, 4.

Hacket, Karleton. The profession of music, Mus 14, 4.

Hadden, Cuthbert. Another Centenary: Chopin, MO 32, 378.

Hähn, Richard. Gesangskultur u. Stimmruin, AMZ 36, 14.

Harnisch, Johannes. Theater u. Reichstag, DBG 38, 12.

Haufe, Armin. Bericht über den 21. deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstag in Berlin, K 20, 4.

Heerdegen, Eugen. Georg Friedrich Händel's Klaviermusik, KL 32, 8.

Hill, Edward Burlingame. Frederick S. Converse, Mus 14, 4.

H. N. De Uitvoering van la Damnation de Faust van Berlioz door »Toonkunst« 23. Maart 1909, WvM 16, 13.

Holm, Emil. Operninszenierung, DBG 38, 11.

Hübner, Otto. Zur Förderung der Volksmusik, AMZ 36, 16.

Huré, Jean. Causerie sur le Rythme, MM 21, 5.

Jacobi, Martin. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, DMZ 40, 14.

Jeboult, Harold. Phrasing, MO 32, 379.

J. S. S. Librettists and Composers, MMR 39, 460.

Kahle, J. W. Chopin der Künstler, MSal 1, 7.

Kaiser, Georg. Besprechung von Alfred Heuß': Joh. Seb. Bach's Matthäuspassion, Leipziger Volkszeitung Nr. 81.

Kalisch, Alfred. Impressions of Strauß' »Elektra«, ZIMG 10, 7.

Kitchener, Frederick. Edvard Silas: an Appreciation, MO 32, 379.

Kleffel, Arno. Ruth, Oratorium von Georg Schumann. Erste Aufführung in der Berliner Singakademie, RMZ 10, 14/15.

— Marie von Bülow und Heinrich Reimann, KL 32, 7.

Klingemann, L. Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen. Illustr. Ztg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.

Knosp, G. Notes sur la musique persane, GM 55, 14.

— Chopiniana, SIM 5, 4.

Kohut, Adolph. Georg Friedrich Händel als Mensch, NMZ 30, 14.

— Der Lehrer Beethoven's. Zum 100. Todestage Joh. Georg Albrechtsberger's, DMMZ 31, 11.

Korngold, Julius. Elektra, S 67, 14.

Kotzschmar, Hermann. Beginning class work in music, Mus 14, 4.

Krause, Emil. Klavierbau, Klavierkomposition und Klavierspiel in kurzgefaßter geschichtlicher Darstellung, KL 32, 6 f.

Kühn, Oswald. »Prinzessin Brambilla«, heitere Oper in 2 Akten von Walter Braunfels. Urauff. am Stuttgarter Hoftheater, S 67, 13.

Kunwald, Ernst. Gedanken über Beethoven's Neunte Symphonie, MSal 1, 8.
Lang, Paul. Vom Schulgesang, KW 22, 14.
Laurencie, L. de la, et **Prunieres,** Henry. La jeunesse de Lully, SIM 5, 4.
Lawrence, J. T. Sullivan's »Golden Legend«, MO 32, 379.
Leopold, Karl. A new Oratorio: »The Seven Last Words of Christ on the Cross« (Pater Hartmann), ChM 4, 3f.
Lewinsky, Josef. Berliner Konzerte in früherer Zeit, AMZ 36, 14.
Liebscher, Arthur. Gesangspädagogischer Literaturbrief, NMZ 30, 13.
Liepe, Emil. Katharina, dramatische Legende in drei Bildern von Leo von Heemstede, Musik von Edgar Tinel, AMZ 36, 13.
Lliurat, F. Felix Mendelssohn-Bartholdy, RMC 6, 62.
Löwenfeld, Hans. Zur Inszenierung der Zauberflöte, Leipziger Volkszeitung 1909, Nr. 87.
Loewengard, Max. Musiktheorie und moderne Musik. Zeitung f. Lit., Kunst und Wiss.; Beilage des Hamburger Correspondenten Nr. 5.
Lowe, Egerton. Centenary of Haydn's death. Brief biography, MMR 39, 460.
Lowe, George. The Songs of Schumann, MO 32, 378.
— Realism and Idealism in Music, MO 32, 379.
Lucerna, Eduard. Heimische Musikpflege, Das deutsche Volkslied (Wien) 10, 7.
Mangeot, A. Beethoven, pièce en 3 actes de M. René Fauchois, MM 21, 5.
— Solange, opéra-comique en 3 actes de A. Aderer, musique de Gaston Salvayre, MM 21, 5.
Marnold, Jean. Les Fondements naturels de la Musique Grecque antique, SIMG 10, 3.
Marschalk, Max. Aus Hans von Bülow's Lehrzeit. Ein Plagiat (Reimann's Bülowbiographie), Vossische Zeitung vom 28. März.
Mason, Daniel Gegory, Grieg and his idiosyncrasies, Mus 14, 4.
Mathews, W. S. B. Chicago as a musical centre, Mus 14, 4.
Mendès, Catulle. Über Richard Wagner, NMZ 30, 13.
Münnich, Richard. Zu Händel's Gedächtnis, MSS 4, 1
Nagel, Willibald. Bedeutung des Meistergesanges, BfHK 13, 6.
— Über den Ursprung der Meistersingerschulen, BfHK 13, 7.
Nef, Karl. Die Stadtpfeiferei und die Instrumentalmusiker in Basel (1385—1814), SIMG 10, 3.
Nf, Jean Philippe Rameau, SMZ 49, 14.
Neuhaus, Gustav. Das natürliche Notensystem, DMMZ 31, 14.
Niemann, Walter. Rudolph Niemann, NMZ 30, 13.
— Germanische und nordgermanische Kunst. (Letztes Kapitel von Niemann's »Nordlandbuch«), Hamburger Nachrichten vom 3. Januar.
— Privatbriefe eines alten Grobians über Musik. (Max Steinitzer's »Musikalische Strafpredigten«), Frankfurter Zeitung Nr. 89 vom 30. März.
— Georg Friedrich Händel's Auferstehung in Deutschland, Frankfurter Zeitung vom 13. April.
Noatzsch, Richard. Georgius Forsterus Ambergiensis, MSS 4, 1f.
Oddone, Elisabetta. Divigazione Wagneriane, NM 14, 160.
O. K. »Prinzessin Brambilla« von Walter Braunfels, NMZ 30, 14.
Parker, C. D. Songs and Singers, MO 32, 379.
Pedrell, Felip. Joseph Teixedor, RMC 6, 62.
Pohl, Louise. Leipziger Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, BfHK 13, 7.
— Eine Brahms-Joachim-Hausmann-Erinnerung, AMZ 36, 13.
Pougin, Arthur. Petite histoire de Così fan tutte, opéra de Mozart, M 75, 12.
Preibisch, Walter. Quellenstudien zu Mozart's »Entführung aus dem Serail«, SIMG 10, 3.
Prout, Ebenezer. A few desirable reforms in musical nomenclature, MMR 39, 460.
Prümers, Adolf. Die psychologische Gefahr der Stadtpfeifereien, Musikalisches Wochenblatt 40, 2.
— Taktstock und Stimmgabel, SH 1, 12.
Puttmann, Max. Georg Friedrich Händel, SH 1, 15.
Ramsey, Percy. Congregational Singing, MO 32, 379.
Reger, M. Mendelssohn's »Lieder ohne Worte«. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.
Reuß, Eduard. Der Dramatiker Wagner. Rückblicke I, MSal 1, 8f.
Reyschoot, Dorsan van. La fugue, RM 9, 7.
Ritter, Hermann. Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner, RMZ 10, 14/15f.
Robinson, A. P. How to Replace a Piano Bridge, MO 32, 379.
Roth, Herm. Händel u. die Gegenwart, Hamburger Fremdenblatt. Nr. 83.

Rudder, May de. Sainte Ludmile d'A. Dvorak, GM 55, 15.
— Lettres de Wagner à ses artistes, GM 55, 12.
Rupp, E. Die neue Monumentalorgel v. St. Reinoldi in Dortmund, Zfl 29, 20.
Rutz, Ottmar. Rumpfmuskeleinstellung, Gemüt und Stimme, Sti 3, 7.
Saavedra, Dario. Suriname's Muziek en Zang, WvM 16, 12.
Sahr, Julius. Volkspoesie und Kunstdichtung, Das deutsche Volkslied (Wien) 11, Heft 2 u. 3.
Schaub, Hans. Das Musikertum als Stand, DMZ 40, 15.
Schlicht, Ernst. Soziale Aufgaben der Männerchöre, SH 1, 14.
Schmeidel, Victor von. Die neuen Konzertsäle in Graz, SH 1, 13.
Schmid, Otto. Die »Richard Strauß-Woche« der Dresdener Hofoper, BfHK 13, 6.
Schmidkunz, Hans. Konzertprogramme, BfHK 13, 7.
Schmidt, Leopold. Kritische Glossen, S 67, 12.
Schmitz, Eugen. Siegfried Wagner, MK 8, 13.
— Zum Schaffen Giuseppe Verdi's, Allgemeine Zeitung, München, Jahrg. 112, Nr. 12.
Schuch, Julius. »Herzog Philipps Brautfahrt«, Opernlustspiel von H. v. Gumppenberg, Musik v. August Reuß, NMZ 30, 13.
Schumacher, Robert. Die Musiker-Pflichtfortbildungsschule, Deutsche Tonkünstler-Zeitung 7, 198.
Schünemann, Georg. Ein musikalisches Kränzlein aus dem 17. Jahrhundert, AMZ 36, 15.
Schwartz, Rudolf. Johann Hermann Schein. Sämtl. Werke. Bd. 3, hrsg. v. Arthur Prüfer, ZIMG 10, 7.
Schwarz, Otto. Richard Strauß und die Anforderungen seiner beiden letzten Opern an die Singstimme, Sti 3, 7.
Schwers, Paul. Es regt sich im Blätterwald (kontra Marc Blumenberg), AMZ 36, 16.
Segnitz, Eugen. Christian Sinding, BfHK 13, 7.
Seidl, Arthur. Méhul's Oper »Josef in Aegypten« in der neuen Bearbeitung von Max Zenger, Deutsche Theaterzeitschrift (Berlin), Jahrg. 2, Heft 23.
Seling, Emil. Max Kalbeck, MSal 1, 8.
Smolian, Arthur. Die Muse Felix Mendelssohn-Bartholay's im zwanzigsten Jahrhundert. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.
— Teresa Carreña, Mus 14, 4.
Sonne, Otto. Strauß-Hofmannsthal »Elektra«. Illustr. Zeitg. Nr. 3422 v. 28. Jan. 1909.
Sonneck, O. G. Anton Beer-Walbrunn, NMR 8, 89f.
Spanuth, August. 's ist Zeit zum Protestieren! (kontra Marc A. Blumenberg), S 67, 14.
— Der »Berliner Opernverein«, S 67, 13.
Starcke, Hermann. Liszt's Legende von der heiligen Elisabeth in der ersten Wiener Aufführung, NMZ 30, 13.
Steinitzer, Max. Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst, NMZ 30, 13.
Stephani, Hermann. Händel's »Judas Makkabäus«, Mk 8, 14.
-t-. Georg Friedrich Händel, Leipziger Volkszeitung, 1909, Nr. 84 u. 85.
— Die Zauberflöte. Neuinszenierung am Leipziger Stadttheater, ibid. Nr. 89.
Tagger, Theodor. Hugo Wolf's Instrumentalkompositionen, AMZ 36, 13.
Teichfischer, P. Anzeichen einer Reform im Orgelbau, BfHK 13, 6.
Thibaud, P.-J. Etude de musique orientale, SIM 54.
Thomas-San-Galli, Wolfg. Kunst und Kunstkritik, RMZ 10, 13.
— Die Bülow-Biographie von Reimann, RMZ 10, 12.
Tiersot, Julien. Le premier portrait de Berlioz, M 75, 15.
Tracy, James. Successful writers of piano studies and etudes, Mus 14, 4.
Vancsa, Max. »Elektra« v. Rich. Strauß, Die Wage 12, Heft 12/13.
Vianna da Motta. Heinrich Reimann's Bülow-Biographie, AMZ 36, 12.
— Hans von Bülow: Briefe, hrsgeg. von Marie von Bülow, Mk 8, 14.
Volbach, Fritz. »Judas Makkabäus« v. Händel, neues Textbuch von Herm. Stephani, Mk 8, 14.
Volck, Anna. Die moderne Klaviertechnik, ihr Wesen und ihre Bedeutung, Dresdener Anzeiger, Sonntagsbeilagen vom 4. und 11. April.
Vulliamy, C. E. Popular Taste in Music, MO 32, 379.
Waagen, Hildebrand. Die Prozession des Palmsonntags und ihre Gesänge, GBo 26, 3.
Walker, Ernest. True and false simplicity in music, Mus 14, 4f.
— The Value of the Oratorio as an Art-Form, NMR 8, 89.
Weber, Wilhelm. Erläuternde Einführung in Georg Schumann's »Ruth«, SH 1, 12.
Weber-Bell, Nana. Lautgesetze u. Lautgewohnheiten, MSS 4, 1.
Weimar, G. Karl Weber †, CEK 23, 3.
Wellmer, August. Friedrich Chopin, BfHK 13, 6.

Wolff, Ernst. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Illustr. Zeitg. Nr. 4322 v. 28. Jan. 1909.

X... Un sermon Wagnerien. SIM 5, 4.

Zielinski, Jaroslaw de. A Concert in Athens in the year 250 b. C., Mus 14, 4.

Zielinski, J. de. The date of Chopin's birth, Mus 14, 4.

Zoder, Raimund. Franz Schubert u. die Volksmusik, Das deutsche Volkslied (Wien) 11, 1.

Buchhändler-Kataloge.

Oskar Gerschel, Stuttgart, Kronprinzstraße 32. Antiquariat. Anzeiger XXXIV. Darunter: Musikgeschichte (Nr. 1029 bis 1298).

L. Liepmannssohn, Antiq. Berlin S.W.11. Bernburgerstr. 14. Katalog einer Autographen-Sammlung, besteh. aus Musikmanuskripten u. Musiker-Briefen usw. (Nr. 421—937 des Katalogs). Darunter manches Interessante. Versteigerung am 21. u. 22. Mai d. J.

W. Reeves' Catalogue of music and musical literature. Part 18 (1909). London, W.C. 83, Charing cross road.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Landessektion Sachsen.

Jahresversammlung der Sektion Sachsen der IMG., Leipzig, den 28. April, nachmittags 6½ Uhr im Hôtel Fürstenhof in Leipzig.

Anwesend: Herr Prof. Dr. H. Riemann, Vorsitzender, Herr Prof. Dr. Prüfer, Dr. Stade, Geheimrat Dr. von Hase, Prof. Dr. Schwartz, Dr. A. Schering, Dr. A. Heuß, Dr. M. Seydel, Herren Ettler, Müller,-Kaiser, Roth, sämtlich aus Leipzig. Die Herren Dr. R. Wustmann, Prof. Buchmayer, Kantor Richter aus Dresden, Hofrat Dr. Obrist-Weimar, Dr. Abert-Halle und einige jüngere Herren.

Der Vorsitzende begrüßt die Versammlung, insbesondere die auswärtigen Teilnehmer und beglückwünscht die anwesenden Dresdner Herren zur Begründung der neuen Ortsgruppe Dresden.

Tagesordnung:

I. Erweiterung der Sektion Sachsen zur Sektion Sachsen-Thüringen. Hofrat Obrist schildert das Vergebliche seiner Bemühungen, eine eigene Sektion Thüringen zu gründen. Formulierung des Begriffes Thüringen als thüringische Staaten, die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt inbegriffen.

II. Beschlußfassung über die vom Vorstande vorbereiteten Satzungen der Sektion. Alle Paragraphen werden mit kleinen formalen Änderungen angenommen.

III. Neuwahl des Vorstandes (Vorsitzender, Schriftführer, 3 Beisitzer): Die bisherigen Mitglieder Prof. Riemann (Vorsitzender), Prof. Prüfer (Schriftführer), Prof. Buchmayer-Dresden, werden durch Zuruf wiedergewählt. Hinzu gewählt werden: Herr Hofrat Dr. Obrist-Weimar, Herr Dr. Abert-Halle.

Geheimrat von Hase stellt die Frage nach der Beteiligung der Vorstandsmitglieder an den Präsidialsitzungen des bevorstehenden Wiener Kongresses.

Es werden vorgeschlagen die Herren Prof. Prüfer und Dr. Obrist. Ersterer bittet, Herrn Dr. Obrist zu wählen. Dieser nimmt die Wahl an. Er wird die Sektion Sachsen-Thüringen auf dem Kongreß vertreten.

IV. Beschlußfassung über den auf dem nächsten (Wiener) Kongreß der IMG. einzubringenden Antrag auf Verschmelzung der Zeitschrift der IMG. mit den Sammelbänden und zwar mit Erweiterung der ersteren und Einziehung der letzteren (monatlich erscheinend).

Die Sitzung wird unterbrochen wegen der von der Ortsgruppe Leipzig zu Ehren der Teilnehmer der Versammlung und zum Gedächtnis des 100jährigen Todestages J. Haydn's (31. Mai) veranstalteten Haydnfeier.

Vor deren Schluß (wegen Abreise der auswärtigen Teilnehmer) Fortsetzung der Beratungen betreffs Punkt IV.

Um den Wiener Verhandlungen in keiner Weise vorzugreifen, wird von einem Referat dieser längeren Verhandlungen, die natürlich keinen festen Beschluß zuließen, abgesehen. Der Bevollmächtigte der Landessektion Sachsen für den Kongreß, Dr. A. Obrist wird in Wien den an diesem Abend gewonnenen Standpunkt vertreten. **A. Prüfer.**

Ortsgruppen.

Basel.

Unsere Ortsgruppe hat im Herbst letzten Jahres ihren Vorstand wie folgt neu bestellt: Münsterorganist Ad. Hamm, Vorsitzender; Dr. K. Nef, Schreiber; Max Boller, Kassierer; Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli und Prof. Dr. A. Bertholet. Unsere Ortsgruppe sieht eine Hauptaufgabe in der Förderung der auf ihre Initiative hin gegründeten Schweizerischen Musikbibliothek (angegliedert der Universitätsbibliothek in Basel), die vom Schweizerischen Tonkünstlerverein subventioniert wird und, wenn auch in langsamem Tempo, so doch stetig sich entwickelt. Ein Ende letzten Jahres herausgegebener Bericht über die Tätigkeit der Basler Ortsgruppe in den Jahren 1905—1908 gibt hauptsächlich auch die Details der Bibliothek. — Von den Veranstaltungen der Ortsgruppe in diesem Winter ist zu erwähnen, daß unsre Mitglieder zu der Aufführung auf Instrumenten des Historischen Museums, über die in der Zeitschrift (Heft 3 d. l. Jgs.) schon berichtet wurde, freien Zutritt hatten. Für den 26. Februar 1909 gewann die Ortsgruppe die Cembalistin Frau Wanda Landowska aus Paris zu einem Rezital. Über ihre unvergleichliche Kunst braucht an dieser Stelle nicht berichtet zu werden; sie begeisterte auch unser sonst sehr reserviertes Publikum. **K. Nef.**

Frankfurt a. M.

Am 16. Januar war den Mitgliedern der Frankfurter Ortsgruppe Gelegenheit gegeben, unter sachkundiger Führung eine interessante Ausstellung »Schmuck und Illustration von Musikwerken in ihrer Entwicklung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit« im Frankfurter Kunstgewerbemuseum zu besichtigen. Die fast lediglich aus Frankfurter Kunstbesitz und zum allergrößten Teil aus Privatbesitz von Mitgliedern der hiesigen Ortsgruppe stammende Sammlung umfaßte älteste Denkmäler der Tonkunst, meist Manuskripte aus dem 15. Jahrhundert, sowie einige seltene Druckwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, ausgestellt von der Weltfirma Joseph Bär & Co., ferner aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in großer Reichhaltigkeit Schriften über Musik und Musikalien aus dem 15. Jahrhundert bis zur Neuzeit, darunter viele Werke von größter Seltenheit und Kostbarkeit, so z. B. das *Collectorium* von Gerson (Eßlingen 1473), das die nachweisbar ältesten gedruckten Musiknoten enthält, Teil 3 der Motettensammlung des Ottaviano dei Petrucci (Venedig 1504), welche einen der frühesten Notendrucke mit beweglichen Metalltypen darstellt, von Gafurius folgende Werke und Ausgaben: *Theoricum opus musice* (Neapel 1480); *Theorica musice* (Mailand 1492); *Practica musice* (Mailand 1496); *Angelicum ac divinum opus musice* Mailand 1508); *Practica Musicae utriusque cantus* (Brixen 1502); dasselbe Werk (Venedig 1512); *De harmonia musicorum* (Mailand 1518); *Apologia adversus Joannem Spatarium* (Turin 1520); von Nicolas Burtius das *Musices opusculum* (Bologna 1487), die *Flores Musice* des Hugo von Reutlingen (1488), des Prasperginus *Clarissima plane musice interpretatio* (1507), Seb. Virdung's *Musica getutscht* und ausgezogen (1511), des Glareanus *Isagoge in musicen* (1516, Titelum-

rahmung und Initialen von Hans Holbein d. J.), von P. Aaron die Werke *Thoscanello de la musica* (1523) und *Trattato della natura et cognition di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525), das *Ballet comique de la royne* von B. de Beaujoyeux (1582), sowie viele andere Seltenheiten, die aufzuzählen der Raum verbietet; dem Kenner wird das Angeführte, das naturgemäß nur einiges für die speziellen Zwecke dieser Ausstellung in Betracht Kommende verzeichnen kann, genügen, um die Bedeutung der Bibliothek Hirsch, die von dem Besitzer mit Eifer und Sachkunde vermehrt und ausgebaut wird, einzuschätzen; erwähnt seien nur noch von Musikalien des Orlando Lasso *Magnum opus musicum* (1604), eine lange Reihe von Opern Lully's, endlich die schöne zweibändige Sammlung *The musical entertainer* mit den reizenden Stichen von Bickham; von neuzeitigen Werken sei schließlich noch genannt Max Klinger's heute mit Gold aufgewogene Brahms-Phantasie. Einen weiteren wertvollen Teil der Ausstellung steuerte das Musikhistorische Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf bei; neben alten seltenen Händel-, Haydn-, Beethoven- und Mozart-Ausgaben, Sammlungen geistlicher und weltlicher Lieder (darunter Reichardt's Kompositionen zu Goethe's Liedern) sah man namentlich lithographierte Notentitel, Musiker-Porträts und Karikaturen, sowie eine bemerkenswerte Kollektion französischer Opernplakate. Das Kunstgewerbemuseum selbst beteiligte sich an der Ausstellung mit Darbietung einer fesselnden Sammlung von Werken der deutschen Romantiker (z. B. Leihgaben des Herrn Bibliothekars Dr. Stader) und anderer illustrierter Liedersammlungen aus den letzten vierzig Jahren. Endlich hatte die Firma Breitkopf & Härtel eine Anzahl neuzeitiger Verlagswerke eingesandt. Die Führung hatten übernommen die Herren Moriz Sondheim (Teilhaber der Firma Joseph Baer & Co.), Paul Hirsch, Fr. Nicolas Manskopf und der Direktor des Kunstgewerbemuseums, Herr Dr. H. v. Trenkwald; die sachkundigen Erläuterungen trugen wesentlich dazu bei, die Besichtung instruktiv zu gestalten; Herrn Dr. v. Trenkwald gebührt für die Idee dieser Ausstellung, die auf ein bisher wenig beachtetes Gebiet in verdienstlicher Weise die Aufmerksamkeit gelenkt hat, und für sein Entgegenkommen unserer Ortsgruppe gegenüber besonderer Dank.

Albert Dessoff.

Wien.

Am 13. März trat die diesjährige Generalversammlung zusammen. In einer kurzen Ansprache wies Professor Guido Adler auf Kongreß und Haydnfeier hin und gab einige orientierende Bemerkungen. Nach Erledigung der geschäftlichen Mitteilungen schloß sich der Vortrag des Herrn Josef Gregor an »Die Epigenesis des Kunstwerkes. Einführung in ein neues Problem der Musik-Ästhetik«, den der Verfasser in folgendes Summarium faßt:

Ausgehend von der Wahrnehmung, daß die heutige literarische Produktion auf musikästhetischem Gebiete entweder die Aufstellung ästhetischer Systeme, oder die ästhetische Wertung vorgelegter künstlerischer Produkte verfolgt, wurde die Aufgabe charakterisiert, die die Ästhetik als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte zu erfüllen habe. Dieselbe hält sich innerhalb der zweiten der beiden angeführten Tendenzen und setzt die erste voraus, d. h. sie begreift die ästhetische Wertung von Kunstwerken auf Grund eines ästhetischen Systems.

Soll diese Wertung nun wirklich der Musikgeschichte zugute kommen, so ergibt sich bald, daß sie gewissen Direktiven folgen wird, die eben von jenen bestimmt sind. Das ästhetische Urteil wird nämlich dahingehend erweitert werden müssen, daß zugleich mit den ästhetischen Werten eines Werkes auch die Bedingungen erörtert werden, aus denen jene historisch entstanden sind. Es eröffnet sich hier eine neue Fragestellung innerhalb der angewandten Ästhetik, eine Fragestellung, die das Kunstwerk nicht als absolut gegeben, sondern als historisch entstanden auffaßt. Geschieht dies nicht, so läuft man Gefahr, demselben schließlich gegenüberzustehen wie einem Phänomen, wie einer Erscheinung, die wir nicht voll einsehen, weil wir ihre Möglichkeiten, ihre

Bedingungen nicht kennen. Demgegenüber sind uns Werke, die uns in ihrer Entstehung vertraut sind — etwa durch weitgehende Kenntnis der Psyche ihres Schöpfers oder des Charakters ihrer Zeit — gleich von Anfang weit klarer. Es wird also nötig sein, diese Momente bei jeder ästhetischen Wertung zu erfüllen und den Schaffensprozeß des Werkes, weiter die Psyche des Künstlers in die Betrachtung mit einzubeziehen.

Ein Streifblick über die Ästhetik der Dichtung und der bildenden Kunst deckt die neue Forderung auch hier auf. Sie spielt hier in den Problemen einer neuen Poetik (Wilh. Dilthey) bzw. einer neuen Stillehre vielfach mit. Grundbedingungen der neuen erweiterten Fragestellung ist hier stets ihre psychologische Fundierung — entsprechend der Ausdehnung der Betrachtung auf den Künstler oder die schöpferische Epoche, weiter aber ein gewisses rekonstruktives, künstlerisches Vermögen seitens des Ästhetikers — entsprechend der geforderten Einsicht in den Schaffensgang eines Werkes. Mit dieser letzteren Bestimmung aber ist das Korrelat der neuen Forderung erreicht. Nur derjenige wird ein volles ästhetisches Urteil abgeben können, dem es möglich ist, den Entstehungsprozeß eines Werkes nachzufühlen, und zwar ebensosehr durch künstlerisches Gefühl als wissenschaftliche Kenntnis geleitet. Ein solcher wird aber auch die Natur des ästhetischen Urteils verrücken und dasselbe zu einer Art Neuschöpfung (ἐπιγίγνομαι) des Kunstwerkes im wissenschaftlichen Sinne erweitern.

Die neue Fragestellung innerhalb der Ästhetik und das sich an dieselbe knüpfende ästhetische Problem hat wesentlich praktische Bedeutung. Es bedarf wohl einer Begründung, in deren Hintergrund der schließliche Zusammenhang von Psychologie und Kunstwissenschaft, von Ethik und Ästhetik steht, bedarf aber keines neuen Systems. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die weitere Verfolgung dieses Problems heuristische Konsequenzen haben könnte, die zur Aufstellung eines Systems führen dürften. Es wäre dies das System einer neuen eminent theoretischen Kompositionslehre, die der neuen Poetik bzw. der neuen Stillehre zu parallelisieren wäre. Grundbedingung dieser neuen Kompositionslehre wäre eine starke psychologische Fundierung, wodurch sie die größte Geschlossenheit ihrer ästhetischen Thesen erreichen mußte. Da der Autor eines solchen neuen Systems naturgemäß über ein starkes künstlerisches Vermögen disponieren müßte, so erwiese sich die zweite der angeführten Bedingungen an diesem Punkte als selbstverständlich.

Robert Haas.

Neue Mitglieder.

Otto Keller, Musikschriftsteller, München, Neureutherstraße 25 I.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Johannes Zaar, Postdirektor, jetzt: Nakel (Netze).
J. N. Gerh. Lynge, Musikreferent, Aarhus, jetzt: Studsgade 42.
Dr. **Karl Nef,** Basel, jetzt: Palmenstraße 9.
Carl Ettler, Leipzig, jetzt: Sidonienstraße 36 III.
L. de la Laurencie, Paris, jetzt: 20 Avenue Rapp.

Ausgegeben Anfang Mai 1909.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. Zehnter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Hauptversammlung

der Internationalen Musikgesellschaft,

Wien, Sonnabend, den 29. Mai 1909, nachmittags 3 Uhr im Festsaale der Universität.

1. Der Vorsitzende Sir Alexander Mackenzie eröffnet im Anschluß an die Schlußsitzung des dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft die Hauptversammlung, die den Satzungen gemäß rechtzeitig einberufen worden ist und betraut den Schatzmeister Geheimen Hofrat Dr. Oskar von Hase mit der Verlesung des weiter unten folgenden Vorstands-Berichtes. Dieser wird einstimmig genehmigt.

2. Auf Antrag des Präsidiums werden die folgenden Satzungsänderungen einstimmig beschlossen:

a) In § 2 der Satzungen »Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes« ist vor dem Schlußsatze einzufügen: »Zulässig sind Veröffentlichungen in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache«.

b) Der Schlußsatz selbst ist folgendermaßen zu fassen: »Versammlungen bestehen aus Zusammenkünften von Ortsgruppen und Landessektionen und aus allgemeinen Kongressen«.

c) In § 10 der Satzungen »Satzungsänderungen« ist an Stelle des letzten Satzes folgender zu setzen: »Ein von Landessektionen

gestellter Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens 3 Monate vor der Hauptversammlung dem Präsidium eingereicht werden«.

3. Als Ort des nächsten Kongresses wird auf Einladung der Vertreter der Sektion Großbritannien und Irland London gewählt. Die Zeit, zu welcher der Kongreß zu tagen hat, soll der Vorstand bestimmen.

4. Von den Beschlüssen und Resolutionen der Schlußsitzung des Kongresses wird Kenntnis genommen.

5. Weitere Anträge oder Anregungen sind nicht erfolgt.

Sir Alexander Mackenzie. Dr. Charles Maclean. Dr. Oscar v. Hase.

III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft

zu Wien, Sonnabend, den 29. Mai 1909 im Festsaale der Universität.

Bericht des Vorstandes.

Es ist zunächst über die Ausführung der Beschlüsse des Basler Kongresses und was sich daran geschlossen hat, zu reden. Damals wurden Geheimrat Kretzschmar und Professor Seiffert in Berlin als Vorsitzender und Schriftführer gewählt. Ihnen gilt der Dank der Internationalen Musikgesellschaft für ihre Vertretung seit deren Reorganisation auf dem Leipziger Kongresse von 1904. Die satzungsgemäße Neuwahl des Vorstandes zum 1. Oktober 1908 führte, dem internationalen Charakter unserer Gesellschaft entsprechend, zwei Vertreter der Sektion Großbritannien und Irland an die Spitze des Vorstands, während der Schatzmeister des Vereins zur einheitlichen Wahrung der Geschäfte am Sitze der Gesellschaft seit Gründung derselben im Amte zu verbleiben hatte.

Die Wahl des Kongreßortes war dem Vorstande überlassen worden. Wir haben der Ehrung Haydn's halber Wien gewählt. Sie sehen mit welch glänzendem Erfolge. Schon an dieser Stelle muß der Vorstand mit Dank über die stattliche Arbeit berichten, die der Vorsitzende der Sektion Österreich Professor Adler mit zahlreichen tätigen Genossen für die IMG. geleistet hat.

Die in Basel beschlossene Drucklegung des Kongreßberichtes ist seinerzeit ausgeführt worden. Dem Kongreßbericht dieses Jahres flattern bereits viele Bogen mit Referaten von Bedeutung voraus.

Auf Beschluß des Basler Kongresses hat der Vorstand eine »Bibliographische Kommission« von zehn Mitgliedern ernannt, über deren Tätigkeit bereits heute in der Sektionsversammlung berichtet worden ist.

Eine Basler Resolution hatte die Veröffentlichung der Quellenschriften der mittelalterlichen Musik beantragt. Unmittelbar vor dem Kongresse hat hier eine internationale Konferenz über die Veranstaltung des *Corpus scriptorum medii aevi de musica* getagt. Es darf nach den heutigen Mitteilungen mit Sicherheit auf die internationale Durchführung dieses Werkes gerechnet werden.

Das Präsidium hat seine besonderen Bestimmungen mehrfach ergänzt. Diese neuen Bestimmungen betreffen die Kartellvereine, die korrespondierenden Mitglieder und die Abstimmungsweise innerhalb des Präsidiums.

Die Zahl der Sektionen hat sich durch Eintritt der *Associazione dei musicologi Italiani* als Sektion und durch Gründung der Sektion Südwestdeutschland mit dem Sitze in Frankfurt vermehrt; die Sektion Sachsen hat die preußische Provinz Sachsen und die thüringischen Staaten in ihren Bereich gezogen und nennt sich nunmehr Sachsen-Thüringen. Eine Reihe von Sektionen hat neue Satzungen aufgestellt. So auch eine russische Sektion, doch sind diese noch nicht von der Behörde genehmigt worden. Die Sektion Belgien verlor ihren verdienstvollen Vorsitzenden F. A. von Gevaert; an seine Stelle trat Edgar Tinel.

Die Bildung der Ortsgruppen ist auf Anregung des Vorstandes fortgeschritten. Als neue sind zu begrüßen Warschau und Dresden. Eine Anzahl von Ortsgruppen ist in Bildung begriffen.

Die laufenden Organe der IMG. haben sich auch in den letzten beiden Jahren bewährt. Wir sagen ihren Redakteuren Professor M. Seiffert und Dr. A. Heuß für ihre treue Mühewaltung bei der Arbeit für die Musikwissenschaft und das Vereinsleben besten Dank. Für die gedeihliche Weiterentwicklung dieser Organe und die gegenseitigen Beziehungen der Sammelbände und der Zeitschrift hat das Präsidium neuerdings Beschlüsse gefaßt. Es hat seiner Redaktionskommission für ihre wissenschaftliche Tätigkeit bestens zu danken. Für den Bezug beider Organe hat die letzte Präsidialsitzung beschlossen, künftighin gleiche Bedingungen durchzuführen, so daß Vergünstigungen, die sich aus den Zeiten vor der Reorganisation der Gesellschaft herschreiben, künftig wegfallen, bzw. daß die betreffenden Sektionen der IMG. gegenüber dafür einzustehen haben.

Den Vorstand hatte die Frage der Satzungsänderungen länger beschäftigt; das Präsidium beschloß im Einverständnis mit dem Vorstande, in Kürzung der im 8. Heft der Zeitschrift abgedruckten Vorschläge, sich auf das nötigste zu beschränken: Die Einfügung des früheren Beschlusses der Hauptversammlung zu Leipzig, daß die wissenschaftlichen Veröffentlichungen der IMG nur deutsch, englisch, französisch und italienisch erfolgen sollen, in die Satzungen, sowie eine durch den gegenwärtigen Wortlaut gebotene ergänzende Bestimmung über »Satzungsänderungen«.

Der Vorstand knüpft an diesen Bericht die Bitte, daß ihm seitens der Sektionen den Satzungen gemäß, alljährlich bis Ende August über das Leben der Sektionen Bericht erstattet werden möge, damit er seinerseits die Sektionen über das Gesamtleben der Gesellschaft auch außerhalb der Kongresse auf dem Laufenden halten kann.

Redaktioneller Teil.

Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten.

Nach welcher musikalischen Tradition mag das Volk vor dem 14. Jahrhundert seine Weisen gesungen haben? In welchem Verhältnis stand der Volksgesang des 14.—16. Jahrhunderts zur Kirchenmusik? Wie lassen sich die damaligen Aufzeichnungen einzelner Volkslieder in Kirchentonarten erklären?

Es wäre gewagt, an der Hand der wenigen handschriftlichen Belege die erste Frage erschöpfend beantworten zu wollen. Ich möchte von

einer andern Seite anbohren. Mich leiten tonpsychologische Gründe zu der Vermutung, daß eine Reihe uns geläufiger Intervalle mit hervorragenden Stütztönen den Gesang der alten Germanen durchzogen haben.

In meiner Schrift über exotische Musik (Essen 1899) glaube ich nachgewiesen zu haben, daß in den Tonsystemen der Natur- und orientalischen Kulturvölker sich mehr oder weniger Intervalle unseres Systems vorfinden, welche als Stütztöne jede Musik leiten und unterstützen. Der Schluß liegt nahe, daß auch in der Kindheit unseres Volkes die Musikübung sich derselben einfachen musikalischen Gebilde befleißigte. Wenn wir schon in Bruchtonsystemen derartige Stütztöne finden, wieviel mehr mußte das tonale Gefühl in einem System zum Ausdruck kommen, dessen Intervalle sich den tonphysikalischen Klängen am meisten näherte! Alte, aufgefunde Instrumente aus der Bronzezeit (Luren)[1]), das Fehlen der lähmenden Macht der Hierarchie, welches besonders England zugute kam, der Mangel des Verkehrs mit den südeuropäischen Staaten machen die Annahme zur Wahrscheinlichkeit, daß die Musiktradition in den nördlichen germanischen Staaten schon vor dem 14. Jahrhundert ein Tonsystem überlieferte, dessen Ähnlichkeit mit unserm Dur und Moll außer Zweifel steht. Wir müssen die historische Übereinstimmung mit unserer heutigen Diatonik deshalb als Tatsache hinnehmen, weil die Musikgeschichte jedes Kulturvolkes (z. B. Chinesen, Inder, Araber), also auch unsrer Vorfahren, beweist, daß es seine Musiktradition bloß übernommen und ausgebaut hat. Es läßt sich nur bei ganz wenigen Ausnahmen (z. B. bei Japanern, Indianern) nachweisen, daß ein fremdes Tonsystem sich Eingang verschafft hat. Ich spreche von Volksmusik. Was diese zur Kunstmusik damaliger Zeit in Gegensatz gebracht hat, unterliegt teilweise kirchlichen, teilweise andern Gründen, die in der ungleichen Anerkennung, bzw. in den verschiedenen Eigenschaften der Intervalle ihre Wurzel haben. Die Anerkennung, bzw. die praktische Musikübung muß bezüglich der Wahl bestimmter Tonnuancen bei unsern frühesten Vorfahren sich so lange in ungewissen Bahnen bewegt haben, bis die Kirche eingriff[2]) und die Kultur einen größeren Fortschritt im Instrumentenbau[3]) zuließ, wodurch die Annahme festgefügter Töne ermöglicht wurde. Mit diesen beiden Faktoren hob sich bis zum 16. Jahrhundert sehr rasch die musikalische Kunst, und zwar zugunsten der Kirche die Kunstmusik und im Bereiche der an Zahl schnell wachsenden Instrumente die Volksmusik[4]).

»Die deutschen Instrumente standen bei den Provençalen und Lombarden in besonderem Ansehen.« Virdung[5]) nennt uns allein 55 im Volksleben benutzte Instrumente, die später, teilweise verbessert, von der Kunstmusik übernommen wurden. Sämtliche Flöten und ähnliche Instrumente mit festliegenden Tönen enthalten, soweit sie bis heute noch vorhanden, die diatonische Skala mit unreiner Terz und Septime[6].

1) Siehe A. Hammerich »Die altnordischen Luren«, Leipzig 1894.

2) Durch Einführung der Tonschrift, die aber bekanntlich in ihren ersten Formen (Neumen) Wandlungen in der Intonation begünstigte.

3) Wobei die Vorliebe für die Saiteninstrumente, welche ebenfalls den Schwankungen der Intervalle Rechnung trugen, bemerkbar ist.

4) C. Weinhold, »Die deutschen Frauen im Mittelalter«. Wien.

5) »Musika getutscht, 1511«.

6) Ich verweise auf die diesbezüglichen Untersuchungen in meiner Arbeit: »Über Tonreihen altdeutscher Musikinstrumente mit meßbaren Griffen«. Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig 1904.

Diese Unfreiheit in der Wahl der Tonnuancen spiegelt sich in der Musikgeschichte jedes Volkes wieder. Sie ist auch für unsere Vergangenheit als eine Wunde zu bezeichnen, die nebst andern Gründen die kirchliche Autorität schon vom 8. Jahrhundert ab veranlaßte, dem Volke ein ihr genehmes Tonsystem, in guter Absicht zwar, aber in offenbarer Unkenntnis des musikalischen Volksempfindens, deshalb ohne jeden Erfolg, aufzuzwingen. So wird uns schon aus der Zeit Karl's des Großen von Streitigkeiten berichtet, die zwischen der Bevölkerung und den römischen Gesangslehrern ausbrach, weil erstere die fremden Tonfolgen wegen der schwierigen Auffassung entschieden ablehnte. Nur mit vieler Mühe vermochte Kaiser Karl dem römischen Kirchengesange Eingang zu verschaffen. Ist meine Behauptung kühn, wenn ich diese Ablehnung aus dem damals noch ausgeprägten Mangel an Stütz- und Leittönen in den Kirchentönen und aus deren absolut homophonem Charakter herleite? Die Ungewißheit der Terzenanschauung im Volke mag es erklären, daß z. B. der deutsche epische Volkston [1]) bloß aus Mollmelodien bestand und die Durmelodie erst mit Beginn des lyrischen Volksgesangs zu Anfang des 14. Jahrhunderts aufkam. G. Lange schreibt in seiner Geschichte der Solmisation [2]): »Im 8. Jahrhundert gesellte sich der griechisch konzentische Gesang zum akzentischen Gesang der Psalmodie und trat mit der Bevorzugung des Mollgeschlechts in scharfen Gegensatz zum Durcharakter der Psalmodie«. Die Kirchensänger konnten nicht über die Terz einig werden. *B*♭ und ♮: galten bei allen damaligen Theoretikern als ein Ton [3]).

Die Existenz der Hexachorde im 11. Jahrhundert ließ die Septime ganz außer acht, bzw. verschleierte ihren Gebrauch. Selbst im Heptachord galt der 7. Ton als unselbständig und durfte nicht als Anfangston einen Gesang beginnen. Maillart sagt [4]): »Wenn man vom 6. Ton aus vorwärts schreitet, so gibt es keine bestimmte Messung zum folgenden Ton, weil das eine Mal ein Ganzton, das andre Mal ein Halbton folgt. Daraus erhellt, daß es keinen bestimmten Ton nach la (6. Stufe) gibt«. Zu diesen schwankenden Tonverhältnissen seien noch ein paar Beispiele über die allmähliche Wandlung des Moll in Dur gebracht. So schreibt Arnold in seinen Erklärungen über das Locheimer Liederbuch [5]): »Die Einteilung der 46 Melodien nach Tongeschlechtern ergibt 30 Moll- und 16 Durtonarten. Gehen wir 100 Jahre weiter, so finden wir z. B. in Forster's ‚Frischen Liedlein' von 130 Melodien 95 in Dur und 35 in Moll«. Dasselbe Bild zeigen auch andere Liederhandschriften. In der Jenaer Liederhandschrift (aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) verteilen sich die Tonarten unter 78 Melodien folgendermaßen: 26 dorisch, 8 phrygisch, 28 lydisch, 4 mixolydisch und 12 jonisch. Dagegen finden wir in Böhme's Altdeutschem Liederbuch, welches seine Volksweisen zumeist dem 15.—17. Jahrhundert entnommen, von 226 Liedern 114 jonisch, 22 mixolydisch, 52 äolisch und 41 dorisch [6]). Daher die Erscheinung, daß in Melodien, je weiter sie sich in frühere Jahrhunderte verlieren, das Moll vorherrscht, während Dur die Überhand gewinnt, je mehr

1) Chrysander, Musikwissenschaft I, 31.

2) Sammelbände der IMG. I. S. 539.

3) Ebendort 540.

4) *Les tons ou discours sur les modes de musique*, Faurnay 1610, p. 52.

5) Chrysander, Musikwissenschaft I. S. 31.

6) Die Zahl der Lieder, welche O. Koller in Sammelbände d. IMG. IV, Heft 1, untersucht.

sie sich der neueren Zeit nähern. Zur weiteren Charakteristik des weltlichen Gesanges vor dem 14. Jahrhundert vertritt H. Riemann in seiner »Geschichte der Musiktheorie« (S. 407) folgende Ansicht: »Es ist Grund zu der Annahme vorhanden, daß die Tanzlieder noch viel weiter zurück (wie im 15. Jahrhundert) in ähnlicher Weise schlicht und akkordisch gesungen und gespielt worden sind, so daß man nur von einem allmählichen Übergreifen des Stils dieser lange von den Meistern der höheren Kunst gering geachteten und kaum erwähnten Volksmusik auf das Gebiet der eigentlichen Kunstmusik reden könnte.« Ein Zeugnis aus dem 12. Jahrhundert[1]) schreibt den Bewohnern des nördlichen Schottlands ein mehrstimmiges Singen mit ganz verschieden sich bewegenden Stimmen zu und behauptet, daß schon den Kindern dasselbe durchaus geläufig sei, vermutlich sei diese Art des Singens vor langer Zeit von Skandinavien herübergekommen. »Daß dieses volkstümliche mehrstimmige Singen in der Hauptsache ein Singen in Terzen und Sexten gewesen sein wird, haben wir allen Grund zu vermuten«, fügt H. Riemann (ebendort S. 410) hinzu. Und daß die Befestigung der Durterzanschauung nach neuesten Forschungen der altenglischen Musik und den schon erwähnten Instrumentenfunden im Norden ihren Anfang genommen und sich allmählich nach dem Süden zu verbreitet, ist meine Meinung.

Johannes de Grocheo (um die Wende des 13. Jahrhunderts) war der einzige Musikgelehrte seiner und späterer Zeit, der es nicht unter seiner Würde hielt, über Volksmusik zu schreiben. Er sagt[2]): »Die Musik läßt sich auf drei Hauptglieder zurückführen. Ein Glied handelt von der einfachen oder bürgerlichen Musik, die wir auch Volksmusik nennen, ein anderes: regelmäßige, zusammengesetzte kanonische Musik, welche auch Mensuralmusik heißt. Die dritte Gattung aber ist jene, welche aus beiden vorhergenannten hervorgeht und gleichsam zu etwas Besserem aneinander gereiht wird. Diese Gattung wird geistlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.« Wir erfahren auch hier (S. 79) eine interessante Kritik über den Halbton, die uns von neuem überzeugt, wie sehr der Sauerteig der Kirchentöne die allgemeine Musikanschauung der gebildeten Stände mit ihrer Homophonie durchdrang: »Halbton oder Diesis sagt man, nicht weil dieses Intervall die Hälfte eines Ganztones faßt, sondern weil an dessen Vollkommenheit etwas fehlt. Es ist dies gleichsam ein verminderter oder unvollkommener Ton, der, mit einem anderen verglichen, zu ihm etwa im Verhältnisse von 256:243 steht. Er hat aber die Eigenschaft, jeden Gesang und jede andere Konkordanz zusammen mit dem Ganzton zu messen und im Gesang die Melodie zuwege zu bringen«[3]).

Von sonstigen Volksweisen aus dieser Zeit gibt uns Arnold[4]) noch einige Beispiele, entnommen der Straßburger Liederhandschrift des H. v. Laufenberg und dem schlesischen Singebüchlein von V. Triller. Diese Lieder prägen ebenfalls die Durtonart scharf aus, wonach Arnold die deutsche Tonalität als »nationales Eigentum« schon für diese Zeit mit Recht in Anspruch nimmt.

---

1) Gerald de Barri »*Descriptio Combriae*«.

2) Joh. Wolf, Die Musiklehre des Joh. de Grocheo, Sammelbände I, Heft 1, S. 84.

3) Über den Gebrauch der Diesis (♯) und des Semitoniums könnte noch manches auf das Tonale sich Beziehende hier gebracht werden, wenn es nicht zu weit abführte.

4) Chrysander, Musikwissenschaft II, S. 36—39.

In bezug auf die eingangs gestellte zweite Frage haben wir uns mit der Stellung der Kirche zur Volksmusik insbesondere, und mit den Beziehungen des Volkes zu der verschrobenen Kunstpraxis in der Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts zu beschäftigen. Es ist als selbstverständlich anzunehmen, daß seit der Einführung des Christentums die Kirche stets bemüht war, die römischen Gesangsformen nebst deren Tonarten dem Volke beizubringen. Sehr bezeichnend ist es, daß die in der gregorianischen Zeit (590—741) aufgestellten Reformen vier Kirchentöne (*d—d'*, *e—e'*, *f—f'*, *g—g'*,) und deren Plagale aufstellten, welche dem Volksempfinden vollkommen fern lagen. Die fehlenden authentischen *c—c'* und *a—a'* wurden erst viel später aufgenommen und im Mittelalter von *c* an klassifiziert. Muß man nicht unwillkürlich auf den Gedanken kommen, daß die stolze, unnahbare Kirche die beiden Tonreihen von *c* und *a* nur deshalb ablehnte, weil diese als Vertreter der Volksmusik als nicht würdig genug erachtet wurden? Unser Verständnis wird erleichtert, wenn ich die Ansicht der Kirche über den »Jonicus« (*c—c'*) mit Worten des zeitgenössischen Musikgelehrten Glarean[1]), der diese Tonart wissenschaftlich vertrat, im Auszuge wiedergebe: »Der Jonicus ist harmonisch geteilt, daher erster Modus und der gebräuchlichste. Besonders zu Tänzen passend, haben ihn viele Gegenden Europas in häufigem Gebrauch. Im Gegensatz zu den alten Kirchenmusikern ist er seit 400 Jahren (also vom 12. Jahrhundert ab) bei den Kirchenmusikern so beliebt, daß diese, angelockt durch die Süße und den gekünstelten Reiz desselben, viele Gesänge des Lydius (*f—f'*) in diesen verändert haben. Manche legen diesem Modus leichtfertigen Mutwillen bei, indem nämlich nach ihm bei den Tänzen leichtfertige Bewegungen stattfinden und daher ein Dichter gegen die verdorbenen Sitten seiner Zeit sich so ausgesprochen: ‚Es freut sich zu lernen jonische Tänze die mannbare Jungfrau'«.

Da diese Tänze nicht anders klingen konnten wie sämtliche andere Volksweisen (Gassenhauwerlin, Reutterliedlein usw.), so lag es auf der Hand, daß die kirchliche Macht mit allen Mitteln den Gebrauch dieser Tonart, schon aus moralischen Gründen, bekämpfte. Es muß uns heute eigentümlich anmuten, wenn Gerbert in seinen Scriptores III. 16 (1784) schreibt: »Selbst Mönche waren der ‚schlimmen, falschen Musik' anheimgefallen und war der ehrsame Theoretiker Elias Salomonis infolgedessen der Meinung, daß Gott sich jetzt nicht mehr um sie bekümmern würde.«

Das Wesen der Kirchentonarten, welches besonders nach der harmonischen Seite hin bis heute noch nicht vollständig aufgeklärt ist, unterschied sich von dem Volkstonsystem hauptsächlich durch den Gebrauch der Leittöne und der Dominante, die nicht immer mit der Quinte identisch war. Die verschiedenartige Lage der ganzstufigen Leittöne, deren herbe, majestätische Wirkung die Kirchentöne vornehmlich charakterisiert, die komplizierten harmonischen Gebilde mußten die Musiktreibenden auf die Dauer verwirren, wenn auch die damaligen vornehmen Stände sich einer tieferen musiktheoretischen Vorbildung befleißigten als die heutigen. Es läßt sich deshalb musikgeschichtlich ein allmähliches Reduzieren, ein Hinzielen auf die im Volksmunde gebräuchlichen Tonbeziehungen verfolgen[2]). »Stein auf Stein mußte schließlich von dem scheinbar so festgefügten Ban der Kirchentonarten losbröckeln, abgespült von dem Strom des modernen Dur und Moll, der aus

1) Dodekachordon II, S. 90.
2) K. Krebs, »Dirutas Transilvano«. Viertelj. f. Mus. VIII. S. 353.

der Volksmusik hereinflutete.« Dieses Absterben in allen Stadien klarzulegen, wäre einer besonderen Arbeit wert. Im Sinne meines Themas mag die Aufzählung einiger Tatsachen genügen. Koller[1]) und Böhm[2]) geben zu, daß für die Aufzeichnung der alten Volkslieder nur vier Tonarten in Betracht kommen.

1. jonisch = *c d e f g a h c*,
2. mixolydisch = *g a h c d e f g*,
3. äolisch = *a h c d e f g a*,
4. dorisch = *d e f g a h c d*.

Wenn wir die Finales und Confinales, bzw. Stütztöne[3]) mitrechnen, tritt für Nr. 1 und 2 in überraschender Form das Durempfinden und für Nr. 3 und 4 das Mollempfinden zutage. Die abweichenden Intervalle lassen sich sämtlich mit Erscheinungen des heutigen modernen Tonlebens indentifizieren, ohne daß eines der beiden Tongeschlechter darunter litte. Der ganzstufige Leitton *f*—*g* in Nr. 2 entspricht den neuesten Bestrebungen besonders nordischer Komponisten, statt der Halbstufe die Ganzstufe an dieser Stelle als Leitton einzuführen. (Grieg, Sinding, Bossi, Rebikoff usw.) Die kleine Septime *g* in Nr. 3 ist noch heute Eigentum der melodischen Molltonleiter. Die große Sexte *h* in Nr. 4 erinnert an das Hauptmann'sche Molldursystem. Die lydische und phrygische Tonart sind nach Ansicht der Forscher im Volksliede nicht vorhanden[4]). Blindekuhspielend erscheint mir der Kampf zwischen der lydischen und jonischen Tonart wegen der Anwendung des *b*♮ und *b*♭[5]). Glarean meint treuherzig[6]): »Die Sänger unserer Zeit (1590) verändern sämtliche lydische Gesänge in den Jonicus, gleichsam als ob eine Verschwörung gegen den Lydius bestände und seine Verbannung öffentlich beschlossen sei.« Er schildert dann das Verderben des Tritonus und sagt zum Schluß widerstrebend »ich glaube, daß die durch das ganze Leben hindurch beobachtete sklavische Gewohnheit gegen den Jonicus die Ursache ist, der Jonicus natürlicher (sic!) als der Lydius und dieser zu ernst für das Volk ist.« Guido, Manchettus, Bart-Ramis, Catton sprechen sich alle in ähnlicher Weise darüber aus. Calvisius vertritt außerdem die Ansicht[7]), daß in der praktischen Musik zwar die Antike nachwirke, aber in der Volksmusik eine harmonische Begleitung vorhanden sei, die man sich als Baßform mit Hilfe der Tonika, Ober- und Unterdominante zu denken habe.«

Auch die Neigungen der Minnesänger mußten auf die Dauer der kirchlichen Kunst entwachsen. Der Respekt der Notenschreiber bzw. der Komponisten berücksichtigte die individuelle Wiedergabe durch oftmaliges Offen-

---

1) »Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder lexikalisch zu ordnen«, Sammelbände IV, 1. Heft.

2) Altdeutsches Liederbuch, S. LIX.

3) Oder auch Reperkussionstöne, welche innerhalb des Modus am häufigsten angeschlagen wurden, nämlich für jonisch = *g*, mix. = *d* und *c*, äolisch = *e* und *c*, dorisch = *a* und *f*.

4) Einzelne Funde, z. B. Hammerich's (Über isländische Musik, Sammelbände I, Heft 3) Feststellung der lydischen Tonart in den Volksliedern der Isländer gelten als Ausnahme.

5) Also statt *f g a h c d e f* die Durreihe *f g a b c d e f*.

6) Dod. II. S. 100.

Siehe Benndorf, Calvisius als Musiktheoretiker, Viertelj. f. Musik X, 450.

lassen des *b*, ob *b*♭ oder *b*♮, wodurch immer wieder der jonische Charakter heraustrat. Freilich dauerte diese Unsicherheit ca. 300 Jahre, weshalb für uns die Entzifferung oft ungemein erschwert worden ist.

Ist es zu verwundern, wenn die Komponisten infolge der Schwächen, die den mehrstimmigen Gesang belasteten, die zu verschrobenen Düfteleien ausgeartete Musik mit dem frischen Blute der Volksmusik zu beleben sich bemühten? Beim Durchblättern der mehrstimmigen Liederbücher früherer Jahrhunderte sollte man wegen der fremdartigen Tonalität und unnatürlichen Rhythmik oftmals auf einen anders gearteten Musiksinn schließen. »Gott sei Dank blieben die befremdlichen Melodien Ausfluß einer einseitigen, geschmacklosen Kunstrichtung nur in engeren Kreisen« [1]). Das Volk nahm schon damals an den Erzeugnissen einer verschrobenen Kunstpraxis wenig Anteil. Es ließ sich, in seiner Art zu singen, nicht irre machen, sonst hätte J. der Grocheo die Volksmusik nicht als selbständig gekennzeichnet. Aber umgekehrt hielt auch hier besser. Die Umwandlung von Volksliedern in Kirchenlieder ist bekannt. Heinrich von Laufenberg legte seinen geistlichen Gedichten weltliche Melodien unter, und dichtete weltliche Lieder in geistliche um.

Im Widerspruch zu der Verachtung, welche die zeitgenössischen musikalischen Schriftgelehrten von einer Erforschung des Volksliedes früherer Jahrhunderte abzog, steht der eigenmächtige Gebrauch des letzteren in der mehrstimmigen Vokalmusik jener Zeit. Ich verweise auf die mehrstimmigen Liedersammlungen von Ott, Fink, Forster, Orlando Lasso, Ekkard, Haßler, Regnart und die Verzerrungen der Volkslieder in der altniederländischen Kontrapunktik. Es muß also doch die Urkraft und Gemütstiefe der dem Volke abgelauschten Lieder die Komponisten von dem Werte überzeugt haben, der nicht zum geringen Teile in der Durdiatonik wurzelte.

Die günstige Lage gegenüber der Kunstpraxis zeigt sich ferner in der Entwicklung der Monodie. Die vorhin erwähnte Bemerkung des Calvisius über harmonische Begleitung des Einzelgesanges, das Vorhandensein entsprechender Instrumente, die zur Begleitung eingerichtet waren, die Geschichte der Traubadoure und sonstigen fahrenden Leute geben Zeugnis, daß in der volksmäßigen und häuslichen Musik bis ins früheste Mittelalter hinein das einfache Lied mit Begleitung gepflegt wurde. Die Vertreter der Kunstmusik des 17. Jahrhunderts scheuten sich nicht, getreu diesem Vorbilde, die Monodie zu einer Stilgattung zu erheben, die bekanntlich der ganzen neueren Musik als Urform angehört.

Meine eingangs gestellte letzte Frage bezieht sich auf die bisher als selbstverständlich geltende Annahme, daß die Volksliederaufzeichnungen in den uns überlieferten Handschriften als korrekt wiedergegeben anzunehmen seien. Ich stehe auf einem anderen Standpunkte. Die angeführten historischen Beispiele geben sämtlich den Beweis, daß das Volkslied, soweit wir zurückschauen können, seine eigenen Wege gewandelt ist. Die Lieder, die von Anbeginn dem Volksmunde entquollen, sind wie ein reines fließendes Gewässer, welches infolge kirchlicher und anderer Einflüsse wohl streckenweise verdunkelt, verunreinigt werden konnte, aber stets sich wieder selbst reinigte und ungetrübt allen Freunden echter, tiefer und einfacher Musik als Labe zu dienen vermochte. Die Tonformen, aus welchen das Volkslied

1) Chrysander, Musikwissenschaft II, S. 162.

schöpfte, müssen meines Erachtens gar nicht von den Musikgelehrten jener Zeit verstanden worden sein. Die vermeintlichen Fehler, die nach Ansicht dieser Herren der Volksgesang in sich barg, lagen wesentlich auf tonpsychologischem Boden und nicht in der Umgehung der Kirchentöne. Der Volksgesang des 14. bis 16. Jahrhunderts mag eine Ähnlichkeit mit den Kirchentönen gehabt haben, nicht aus Gehorsam gegen letztere, oder gar in Kenntnis derselben, sondern nur infolge der Unsicherheit in der Wahl der Tonnuancen. Das Wesen der Terz, welches heute noch in bezug auf Reinheit große Eigentümlichkeiten in sich trägt[1]), die Erkennung des halbstufigen Leittones, der aus der Befestigung der Tonika sich von selbst ergab, müssen im keuschen musikalischen Volksempfinden lange den richtigen, von Natur und sinnender Lebensweise unterstützten Gefühlswert gefunden haben, ehe die Musikgelehrten dieses überhaupt ahnten. Ich halte es für einen großen Irrtum, diesen Gefühlswert aus der Herrschaft der Kirchentöne herzuleiten. Das Volk kümmerte sich ebensowenig, ja wegen der größeren Schwierigkeit wohl noch weniger um die vielen Tonarten, wie das heutige Volk um unsere beiden Tongeschlechter. Welche Berührungspunkte sollte der Volksgesang mit der Tonkunst jener Zeit überhaupt gehabt haben, da doch die Vermittelung der Schrift, der Schule fehlte? Etwa die der Kirche? Obgleich das Volk von der Hierarchie geknechtet wurde, gab die Kirche ihre musikalische Macht ihren Gliedern gegenüber zum großen Teil aus der Hand, da sie in vornehmer Zurückhaltung die Kraft und Wirkung des Volksgesanges unterschätzte und ihm den Eingang in den Gottesdienst verwehrte. Wieviel weniger konnte es der Kirche gelingen, den künstlichen Aufbau ihrer Tonarten vom Volke in dessen Lieder aufgenommen zu wissen! So wenig man heute der Kirche einen musikalischen Einfluß zusprechen kann, so wenig konnte in damaliger Zeit, wo das Volk überhaupt nicht mitsingen durfte, von einem direkten Einfluß auf die Kreise, wo nur Volksliedermusik gepflegt wurde, die Rede sein. Von den seit Jahrhunderten sich gleich bleibenden katholisch-rituellen Einrichtungen war die Musik die erste, welche sich in bezug auf die Beteiligung des Volkes dem Althergebrachten entzog. Das gilt auch von ihren Tonarten, deren Herrschaft sich eine Zeitlang über die damalige Kunstmusik erstreckte, aber niemals von den Nordgermanen in ihrem ganzen Umfange anerkannt worden ist. Für das diatonisch-melodische Prinzip der Kirchentöne fanden unsere Vorfahren, denen der Harmoniesinn angeboren, kein Verständnis[2]). Die schon erwähnten Schwächen des damaligen Volksgesanges konnten allerdings die Musikgelehrten zu der Annahme verleiten, daß z. B. eine zu eng gefaßte Terz und Septime »dorisch« klänge. Wir haben hier aber mit dem Bestreben jedes musikalischen Gehörs zu rechnen, nämlich jedes fremde oder gewohnte Intervall nach dem subjektiven Gefühlswert einzuschalten, in ähnlicher Art wie die Gewohnheit des »Zersingens« im Volke. Das an Kirchentonarten gewohnte Ohr wird die primitiven Lieder nach Gefallen ähnlich modifiziert haben, wie die Forscher fremder Völkerstämme die Lieder der in ungewohnten, fremden Intervallen sich bewegenden Natursänger.

---

1) Vgl. Stumpf's Untersuchungen über Reinheitsurteile konsonanter Intervalle, Beiträge zur Ak. u. Mus. 2. Heft.

2) Der Unterschied der Harmonieherrschaft unter den Bewohnern Nordeuropas und der Melodieherrschaft in Südeuropa läßt sich bis zum heutigen Tage verfolgen: Wagner, Strauß kontra Verdi, Mascagni usw.

Aus meinen Darlegungen geht hervor, daß die Tonkunst wohl aus dem Volksliede geschöpft, aber nicht umgekehrt. Dieser Überzeugung muß die Frage folgen: nach welchen Vorbildern hat sich denn der Volksgesang entwickelt? Würden wir als Tatsache annehmen, daß die Obertonphänomene und die geheimnisvollen Verschmelzungsstufen einen Einfluß auf die Wahl und Beziehungen der Intervalle zueinander ausüben, dann wäre der Schlüssel zur Lösung dieser Frage gegeben. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, daß die erste objektive physikalische Grundlage und die zweite tonpsychologische Wahrheit bloß den Anhängern unseres Musiksystems vorbehalten geblieben sein sollte. Trotz der Wirkung auf alle Völkerrassen sehen wir die verschiedenartigsten Resultate, Tonsysteme, die nach Meinung neuester Musikforscher (Polak, Stumpf) etwas Gemeinschaftliches in den »Stütztönen« haben sollen. Es müssen aber noch sonstige kulturelle Gründe (geographische Einflüsse) vorliegen, die der letzten Frage entgegenkommen. Wie sich heute die Ornithologen noch nicht darüber einig sind, ob der Vogel aus sich selbst das Singen lernt oder mit Hilfe der Nachahmung, wird auch die Erforschung der Entstehungsursachen unseres Volkstonsystems vorläufig ein ebenso ungelöstes Rätsel bleiben, wie die Entstehungsursachen der verschiedenen Sprachidiome.

Essen. **Ludwig Riemann.**

New Works in England (V).

Frederick Corder's "Elegy". It is not often that the fanciful and ingenious is also decidedly beautiful, but here it is so. A 13-year old child-student of the Royal Academy of Music having died, Corder conceived a commemorative elegy to be played on 24 violins in as many parts by as many of the professors or fellow-students. Two of the violins are tuned down to *F* (parts written in scordatura), but otherwise the harmony lies all above that note; until the last fourth of the work, when the organ enters and the violins go into unison down to the end. The 24 violins are as a matter of fact in three sets of 8; while each part is more or less independent, and at one place there is an actual twentyfour-fold entry. The characteristic-haunting death-melody, which everyone carries away as reminiscence of Richard Strauss's "Tod und Verklärung" (entering after letter *T* and prevailing with lovely harmonic variants to the end) is plainly the opening of the chorale-tune by Severus Gastorius 1690, to words "Was Gott tut, das ist wohlgetan", by Samuel Rodigast 1675. After a 24-bar first-subject, certainly rather harsh, Corder has a melodious pathetic second-subject; then in the working-up enters this phrase from "Tod und Verklärung"; then the whole chorale (33 bars) on organ, as above-said, as accompaniment to second-subject, and the Dresden Amen in the strains ending the work. An impression of great distinction is produced by this singular piece. The Professors were Blahá, Cathie, Dyke, Gibson, Frye Parker, Wessely, Zimmermann; the rest were students. Corder is Curator of the Royal Academy of Music. For his career as orchestral composer, opera-composer, etc., see Mrs. Julian Marshall's article s. v. in "Grove". He has never made an ill-written or ineffective work. But his art resembles a perfectly-equipped barque sailing in a mare clausum. He has not reached his dues.

Edward Woodall Naylor's prize-opera "The Angelus". The Attic idea of an opera-competition, (for a Greek Tragedy with its occasional musical

accompaniment and singing chorus of 15—50 was a rudimentary opera) differed radically from ours. The new piece was offered to the Archon, who, if he considered it good enough or if he thought fit, allotted a chorus, in other words put it in rehearsal. Several of these were played in succession, with no concealment of authors' names, at one or other of the Dionysian Festivals, especially the Great Spring Festival, in an open-air theatre, to an audience of some 30,000 of all ranks. The latter alone by their applause, and they regarded it as a solemn religious function, decided the competition and allotted 1st, 2nd, or 3rd prize. The wealthy subscribed for the general expenses, which were heavy; but the prize was only a wreath or crown. Our present-day idea of an opera-competition is that a sum of money shall be advertized as prize, that authors shall anonymously send in their "scores" (those remarkable paper-epitomes) for adjudication in the chamber by two or three experts, and that the public shall hear only the one successful piece, whose author is then discovered and announced, with their own power limited to ex post facto approval or disapproval. Such a system can be defended on the ground of necessity, etc.; but its disadvantages are clear, that there is enormous waste of force in making the numerous unsuccessful pieces, that judges of musical works on paper (however high-minded and expert) undertake an extraordinarily difficult task, and that the public cannot by the nature of the case be given any grounds for the adjudication. It is earnestly to be hoped that in opera at least we have heard the last of competitions, and that the public may acquire the right of being their own judges through a "National" opera-house, which shall practically experiment coram publico with new works as part of its contract with superior authority. Ricordi's in 1905 generously announced a £ 500 prize for a "lyric" opera by a British composer, under the usual anonymous conditions, the libretto to be first approved. After delays, an expert jury of three was found. Fifty-two libretti were sent in, and finally 29 operas. Think of the fruitless labour of the 28 unsuccessful! Prize adjudged to "The Angelus" in 5 short acts, libretto by Wilfrid Thornely, a Cambridge lawyer, music by E. W. Naylor, a Cambridge organist. The plot is too absurd to be detailed. A dying Abbot bequeaths to a novice knowledge of a Thessalian herb, which gives the Elixir of Life, and enjoins its quest. The "Angelus" is the convent-bell rung every now and then to recal stage personages to solemn thoughts. The novice falls in love, but also gets the herb from the Vale of Tempe. He fails to save his inamorata thereby, but (as a punishment for nothing except obedience to the behests of his abbot) is forced "against his will" to swallow his own elixir, at which point the history gives over. It is Death personified — here not the King of Terrors, skeleton or shrivelled corpse, but according to present-day mawkishness a very buxom young woman with quite enormous wings — who tenders the cup of earthly Immortality. Thus the final situation is as silly as it could be. Ernest Newman has described the plot as the "stale sweepings of the old romantic opera of the last century". The libretto, if really only prose in slices, and a bad Longfellow, is rather better than the plot. The music is not very original. The "angel of death" walked straight out of the pages of "Gerontius", the prettiest air (about Dame Nature) was evidently composed after playing the "Reconnaissance" of Schumann's Carneval, and the spirit of "Golden Legend" is omnipresent. An opera-composer must either

by instinct or calculation work up to climaxes, which here scarcely exist. Still the music is natural and unaffected, fluent and well-turned; and it may unhesitatingly be said, that it is better to be like this, than to ape foreign styles. Some pages are really very pretty, and Naylor would evidently write good comic-opera. Covent Garden performances. The two American Maclennans (husband and wife) effectively took the leading parts. Well mounted (Wirk), and conducted (Percy Pitt). Composer (b. Scarborough 1867) is a clever man, son of organist of York Minster; has brought out cantatas 1892 and 1902, and written a book "Shakespeare and Music" (Dent 1896).

Alick Maclean's cantata, "The Annunciation". This was performed as 1st part of a Queen's Hall "Richter" concert (London Symphony orchestra, Sheffield choir), the 2nd part being Beethoven's 9th Symphony. Text from the Bible. Musical scheme based on Elgar's "Apostles", but has an individual fund of melody, and the quasi-Palestinic characterization, especially at the close of the work, is marked. Composer (b. Eton, 1872) won Moody-Manners prize with one-act opera "Petruccio" (Covent Garden, 29 June 1895), and has produced three-act "Quentin Durward" (Royalty Theatre 29 April 1904), and two-act "Liebesgeige" (Mayence 15 April 1906). F. Gilbert Webb writes on The Annunciation: —— "The eternity of change is one of those silent influences little realised by the majority; yet, like the central idea of a Greek tragedy, it marches in a relentless chain of consequences, diverting our paths and moulding our lives. Change is the outward manifestation of life and the herald of death, and it rules in the artistic world as relentlessly as in matters mundane. In music no greater evidence of its presence exists to-day than in the transitional state of English oratorio. For centuries the model set up by Handel was blindly accepted as the only becoming form in which Bible scenes and incidents could be set to music, and Mendelssohn's Elijah gave fresh life to the classic design. The prolonged popularity of this work has set up a kind of standard by which even people who have little musical knowledge judge new sacred compositions; but musicians know that this form, notwithstanding its dependence on pure melody and occasionally dramatic music, is impracticable to modern writers, and if it were used it is doubtful whether it would be accepted by the people. Where are the dozens of works designed in frank imitation of Mendelssohn's style? The time has come when a departure is inevitable, when, as in secular works, the design of the music must be governed by the spirit of the text. Edward Elgar has made a bold attempt to break new ground with The Apostles and The Kingdom, but time alone will show whether he has found the right road. Another pioneer has made his appearance, Alick Maclean, hitherto an operatic composer. Some people have asked why, having entered upon an operatic career with some success, he has turned his attention to oratorio. The answer is surely that he is a British subject, that he thinks it necessary to live, and that there is no opening at present for English opera. In taking the subject of the Annunciation the composer, while entering on debateable ground, had a subject of wide appeal and deep significance. The story of the Virgin Mary has been the power that has uplifted womanhood to her present high estate, and a composer could scarcely have a greater religious subject than the prologue to The World's Greatest Tragedy. That the composer realised his respon-

sibilities and felt the subject keenly, page after page of his music bears unmistakable evidence. The choral prelude is most impressive, and the final crescendo at the close, followed by a pianissimo Amen, reveals the attitude of the composer, namely, strong dramatic feeling combined with intense reverence. This combination, Italian in its essence, is prominent throughout the work, imparting to it vividness and solemnity. As is not unusual with the younger writers, Alick Maclean's earnestness is at times greater than his resource, and one device, highly effective in itself viz. carrying the voices up to a powerful climax, and then following it on with a rapid diminuendo is used so often as to engender a sense of monotony. This however is a small matter compared with many extremely fine passages in the work, the keen perception shown of the appropriate, the vocal character of the voice parts, and the clearness but richness of the orchestration. The last two attributes are so rarely found in modern works that they ought to contribute in no slight degree to the acceptance of this lofty and sustained effort. Another feature of the work is the oriental colouring, which, uncommon in English sacred music, must be admitted to be consistent and appropriate in the setting of Biblical scenes. That Alick Maclean has made an important contribution to the modern development of the treatment of sacred texts can scarcely be doubted. He has striven to individualise each character who speaks in the first person, has carefully separated the narrative from the dramatic portion, and has refrained from writing long choruses. Whether the work will become popular depends on the public discerning the truth and consistency of its musical expression."

Edward Elgar's Symphony in F, op. 55. His first and as yet only one (see X, 48, Nov. 1908). First performance, Manchester, 3 Dec. 1908 (Richter); first in London, 7 Dec. 1908 (Richter); first in New York, 3 Jan. 1909 (Damrosch); first in Vienna, 20 Jan. 1909 (Löwe); first in St. Petersburg, 6 Feb. 1909 (Siloti); first in Leipzig, 11 Feb. 1909 (Nikisch); first in Bournemouth, 27 Feb. 1909 (Dan Godfrey). Also played or booked for: —— Berlin (Nikisch), Birmingham (Halford), Blackheath (Mackern), Boston, Brighton (Sainton), Bristol (Hunt), Budapest, Chicago, Eastbourne (Tas), Hamburg (Nikisch), Liverpool (Richter), London Queen's Hall (composer and Henry J. Wood), London Symphony (Richter), London Philharmonic (Nikisch and composer), Middlesborough (composer), Munich (Löwe), Nottingham (Allen Gill), Southport (Speed), Toronto, Worcester (Atkins). Altogether to date 52 performances, and 12 booked. A greater immediate run than any known orchestral work of the first class, not excepting Tschaikoffsky's Pathetic Symphony. Following appeared in "English Supplement" immediately after first performance, and repeated hearing since confirms impressions: —— At last. As on a surf-bound coast a boat drifts backwards and forwards, then recoils, then suddenly on the crest of a high wave touches land, so with England in this case. In respect of the latest developments of highly-charged emotional music her attitude has been indeterminate, baffling. Now at the hands of one of her own veritable sons, not those of an alien or a naturalized person, a work has been produced so absolutely up to date in every sense, of such commanding merit, and of such extraordinary and immediate success, that no one can doubt land has been touched, nay a definite territorial point in music-evolution has been annexed. All honour to Elgar, who has secured this for England.

At last. Elgar's own output has been variable, and his tenets uncertain. Unless possibly to most intimate friends, it was quite unknown which way this time the cat was going to jump. With very commendable self-restraint he has worked at his symphony for years (finished last summer) in silence. But the end is the clearest possible manifestation and declaration that he is content not only with old frameworks but also with old definitions. Of course newspapers have the usual talk about "messages", "spiritual consolations", and the like; which harmless. There is also a repetition of the more aggressive dogma that the practical handling of the mysteries of the aesthetic sense by a creative artist must be by itself "mere weaving of patterns in notes". But anyhow Elgar has lent no countenance to such positions. His work is formal in the highest sense, and he has specifically denied that it has any poetic basis or any programme. He has only flung to the somewhat disconcerted writers the bone of "outlook on life"; it is to be feared that they will not find much on it. Felix Clay's penetrative remarks at p. 290 of Quart. Mag. for January 1908 may be compared.

At last. The critic may now cease stricture, indeed surrender at discretion. Elgar's self-evolution in face of the public has compelled criticism. The much-talked-of orchestral variations (1899) were, except for the later superadded finale, downright ugly and awkward at their core; and if they were admired for their cleverness, they touched no heart. The oratorio-style, if containing enormous sentiment, has been a patchy idiom, which must necessarily create rival camps among the listeners. Some of the lighter music has been vapid. But in purely orchestral large-scale music, as shown for instance in "Cocaigne" (1901), "From the South" (1903), and the "Allegro for strings" (1905), Elgar has gone on from strength to strength. And he has ended by attaining the same power which Strauss has, of writing continuous and longbreathed melody, Wagner's "melos", the sole essence of real music. In other words he has attained beauty. When that is the case, the critic hauls down his flag.

Technical analysis is out of the question in this narrow space. But, as typical sample, a few words on Movement I (first of four). Introduction (A♭ maj.) is a 23-bar tune (7 + 10 + 6) played once through in rough but effective 2-part counterpoint Berlioz-fashion, then repeated in full harmony; all this without an accidental. Then an Allegro with the normal segments exactly in place: — 1st subject (D min.), bridge, 2nd subject (F maj.), development with no extreme key-deviations, 1st subject recap. (D min.), 2nd subject recap. (A♭ maj.), Coda (A♭ maj.). Note the apparently strange keys. The solution however is that the Introduction itself (which permeates the episodic portions and finally ends the work) coalesces with the nominal "1st subject" to form the first limb of the balance of the First Movement. The composer's mind oscillated really (as does the hearer's) in an orderly way between A♭ and F. By such tonal devices, added to an enormous wealth of thematic working and figuration, does Elgar breathe a new life into the venerable "sonata-form".

Of the whole symphony (55 minutes) it can only be said that it is by far the most important work which this composer has produced, and is probably, looking to its strong individuality, the finest symphony since Brahms. By the side of this great stuff, Tschaikoffsky's fascinations are puerilities. Scene of enthusiasm at first London performance not paralleled in a London

concert-hall within memory. Score is for triple wind all down the armature, including trumpets, so limited to bands of say 70 and upwards; which a wide subject.

The London "Worshipful Company of Musicians".

The English Trade-guilds or Craft-guilds (to be distinguished from the religious-charitable guilds) are lost in Anglo-Saxon antiquity, and were analogous to the "Confraternities" of S. Europe. They were the members of a trade joined together for self-protection; also with the functions of a modern mutual Friendly Society. They were not allowed to exist without Royal Charter, and once existing they were exclusive; that is to say, within their allotted territorial jurisdiction no non-members could ply that trade, under penalties of fine and imprisonment which they themselves had the power to inflict and enforce. English Anglo-Saxondom was not the semi-savage feebly-coordinated organization supposed by some; but rather one showing self-governing and compactly cohesive qualities, at least the equal of anything prevailing nowadays.

Very similar to the trade-guilds, there were from time immemorial guilds of Minstrels; these including even women. At Rymer's Foedera, XI, 642, is Latin text of a Charter (original is in Hereford) given in 1469 by King Edward IV to the "King's Minstrels", with guild-jurisdiction of all England except Chester County. And the text of this assumes existence of previous such charters.

Tracing the situation as well as may be from the certainly obscure charter, the "King's Minstrels" of 1469 seem to have been a select body in the King's service and pay, who had already been licensing other minstrels all over the country, and who wished now hereby to strengthen their authority against non-licensed outsiders. But how much was old in the charter, and how much new, cannot be said. Nor is the mutual situation at all clear, in respect of licensees on the one side, and of the persons who "receive the King's pay" on the other. Under the words of the charter, this "Brotherhood of the King's Minstrels" had a Marshall with life-tenure, and two Wardens with yearly tenure; maximum entrance was fixed at 3 s. 4 d. (perhaps £ 10 of our money); prayers for the Royal Family were their only specified duty; they received the right of cooptation and perpetual succession; they could make binding rules; they had absolute power to govern their own members, and to punish (as above said) unlicensed practitioners; fines were credited to their own funds.

At about the time of this charter the somewhat analogous, though much more art-creative, Meistersinger of Germany were pushing their way up from the trading towns of the Upper Rhine (Mayence and Alsace) into Bavaria (Augsburg, Würzburg, Nuremberg, etc.). Hans Sachs of Nuremberg (1469—1576) was a little later.

In the course of years, this and that separate township received a general charter *quod habeat gildam mercatoriam*; which meant a union of guilds, otherwise a "Community". And eventually, the trade-guilds ousting other organizations, the said Community became a Town Corporation. This took place specially in the metropolis, London. About 1500 (reign of Henry VII), holding some position among the London guilds, is found a

"Fellowship of Minstrels and Freemen of the City of London". What may have happened meanwhile to the all-England "King's Minstrels" guild is not known. This City Fellowship petitioned the Lord Mayor and Aldermen of London on the familiar theme of exclusive jurisdiction; asking, that is to say, that "no maner of foreigner" shall under penalty of paying a fine of 3 s. 4 d. to the Fellowship be permitted to "occupie any Minstrelsy, singying or playeing upon any instrument" within the City or its franchises; "foreigner" here means any non-member. Apparently they succeeded; but in 1555 (reign of Mary) the same point was raised, so their powers were not too strongly secured. It is doubtful whether during this period the London musical guild had any special authority beyond what they derived from the City Corporation; to whom in fact they in some form or other rendered service. But in any case, on 8th July 1604 (reign of James I) they obtained a Royal Charter. This Latin document (of great length and showing the development of legal technicality since time of Edward IV) established the London guild, already existing for at least a century, as the "Master, wardens, and commonality of the Art or Science of the Musicians of London". Known at the present day under the title shown in heading to these notes, the same body continues under the same charter. It is thus in direct succession at least 400 years old.

On 15th October 1604, William Camden (1551—1623), the antiquary and Westminster School headmaster, by this time Clarencieux King-at-arms in the Herald's College, assigned to the Company by virtue of his office its present coat-of-arms; the crest cognizance a 7-stringed lyre, the common charge on a field azure a swan rising. The swan as the soft-voiced bird (τὸ κύκνειον ᾆσμα) was given as the companion of Apollo and Orpheus; for soaring to the clouds, cf. Horace, "Multa dircaeum levat aura cycnum Tendit, Antoni, quotiens in altos Nubium tractus".

On 25th August 1606 the Company had their Byelaws passed by the Lord Chancellor. The charter and byelaws combined show the Company as consisting of Master, 2 Wardens, and 13—20 Assistants (these forming the "court"), with an indefinite number in the commonalty; the court with powers of fine and "committing to ward" (the latter presumably upon the court's own premises), in respect not only of members, but also of all minstrels and musicians living in the City or for 3 miles round, who transgressed the byelaws. Thus the Company of that date had complete control of all professional music, high and low, in London. When it lost its power to imprison and so summarily enforce its own fines without recourse to other courts, must be left to legal antiquaries to determine. In XVII century it dwindled numerically almost to extinction; due, says Arthur F. Hill in Grove's Dictionary article "Musicians' Company", to the Commonwealth (1649—1660) and Puritanism. However in 1700 (reign of William and Mary) it re-appears, having then, — by the authority of the Lord Major and Court of Common Concil, who are not cited in the charter, — its jurisdiction extended to dancing-masters.

Though there was never a breach of continuity, yet there is, as at present available, no further information till 1828. Then the Company issued a book containing "Laws and Orders". These make no claim to deal with non-members. They are mainly concerned with forfeits, fines and payments, on taking office, on declining office, on dealing with apprentices, et in multis

istiusmodi; all apparently to be collected by internal discipline, though one of the heavy forfeits (law iv) "may be levied on the member's goods or chattels". At the end of the Laws comes: —— "All fines, penalties and forfeitures recovered shall be applied to the use of the poor of the Company". The exact financial situation under this document must be interpreted by experts.

Since 1858 a list of Masters and other particulars have been recorded. A Collard, of the pianoforte firm, appears 7 times as Master; Sir John Stainer and Sir Frederick Bridge each twice: Mr. C. T. D. Crews, the present Master, thrice.

During last septennium there has been an astonishing revival, due to progress of musical enthusiasm and the great liberality of individuals. There are now over 100 "Liverymen" (i.e. those entitled to wear the robes of the guild, from O. F. livrée or bestowal). The entrance on "taking the livery" is £ 42.16.0. The best known of the other City Companies (total number being now 79) are: —— Apothecaries, Clothworkers, Drapers, Fishmongers, Goldsmiths, Grocers, Haberdashers, Ironmongers, Mercers, Merchant Taylors, Salters, Skinners, Stationers and Vintners. The Musicians' Company, not able to compete in wealth with these, has nevertheless in last few years rendered certain signal services to music. Such are: —— the Music-Exhibition of 1904 (tercentenary of the Royal Charter, full account at V, 500, August 1904), the Carnegie and Palmer scholarships at Guildhall School of Music, various pecuniary prizes for composition (Crews, de Lafontaine, Cobbett, etc.), re-institution of a yearly St. Cecilia celebration (X, 241, May 1909), a St. Cecilia window in St. Paul's (Crews, see ditto), and numerous other minor activities and benefactions. They sent two direct representatives to the Vienna Festival-Congress of last month.

The revivication of this very ancient City Company is one of the most remarkable events in contemporary London life. The Phoenix of Osiris might be quartered with the swan of Apollo.

Zur Cembalofrage.

Unter diesem Titel nimmt Herr Dr. Nef in der vorigen Nummer der Zeitschrift Stellung gegen den von mir auf dem Chemnitzer Bachfest gehaltenen, im letzterschienenen Jahrbuch der Bachgesellschaft abgedruckten Vortrag »Cembalo oder Pianforte?«. Ich war in die Notwendigkeit versetzt gewesen, an vielen Stellen meines Vortrags die einseitige, historisch oft unrichtige Darstellung zu bekämpfen, deren sich Herr Dr. Nef in einem früheren Aufsatz »Cembalo und Clavichord« (Peters-Jahrbuch 1903) schuldig gemacht hatte. In seinem neulichen Artikel beharrt nun leider Herr Dr. Nef, ohne einen einzigen seiner Irrtümer einzugestehen, auf seinem früheren Standpunkt; sein Bestreben, meine an ihm geübte Kritik abzuwehren, tritt zwar offensichtlich hervor, dennoch aber begnügt er sich, abgesehen von einigen ironischen Äußerungen, mit der Erklärung: er wolle mir an dieser Stelle nicht antworten, der Worte seien vorderhand genug gefallen, die Praxis müsse nun die praktische Seite der Frage entscheiden. Ich bedauere, dieses Verfahren nicht gelten lassen zu können. Der Vorwurf, historisch Unrichtiges geschrieben zu haben, läßt sich nicht am Klavier entkräften. Ich darf verlangen, daß Herr Dr. Nef mich auf seinem eigenen Gebiet als »feiner Historiker« widerlegt; geschieht dies nicht, so ist die Annahme berechtigt, daß er mich nicht widerlegen kann.

In meinem Vortrag ist eine ganze Reihe von Tatsachen angeführt, von deren

Vorhandensein Herr Dr. Nef keine Ahnung gehabt haben kann; denn wären sie ihm bekannt gewesen, so hätte er nicht an ihnen vorbeigehen können und wäre zu andern Schlüssen gekommen. Die Nef'sche Behauptung, daß die Klavierwerke der Seb. Bach vorangehenden Meister, ebenso wie diejenigen Seb. Bach's selbst, lediglich für das Cembalo geschrieben seien, daß das Klavichord in der älteren Zeit nur aus äußeren Gründen, wegen seiner Billigkeit und leichten Transportierbarkeit benutzt worden sei, ist von mir an der Hand unantastbarer Zeugnisse der zeitgenössischen Theoretiker und Komponisten als falsch erwiesen worden; ich habe gezeigt, daß im Gegenteil gerade diejenigen Meister, die am direktesten auf Seb. Bach eingewirkt haben, das Klavichord vor dem Cembalo bevorzugt haben, daß sie die Mängel des stärkeren, aber ausdruckslosen Cembalos wohl erkannt haben, daß der ihren Spuren nachgehende Bach seinen Klavierstil am Klavichord gebildet hat. Der bisherige Hauptzeuge für Bach's Hinneigung zum Klavichord, J. Nik. Forkel, war von Herrn Dr. Nef fälschlich für unzuverlässig erklärt worden; ich habe festgestellt, daß neben Forkel noch andere vollwichtige Zeugen vorhanden sind. Die zugunsten der Cembalotheorie unternommene Nef'sche Deutung des Titels der Inventionen habe ich als widersinnig nachgewiesen und eine Menge direkter äußerer und innerer Gründe für die Tatsache angeführt, daß der ausdrücklich für die Musiker bestimmte, vornehmste Teil der Bach'schen Klavierwerke für das Klavichord geschrieben ist. Im allgemeinen aber habe ich mit neuen Argumenten den Spitta'schen Satz gestützt, daß Bach die meisten seiner Klavierwerke »für ein Idealinstrument komponierte, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Klavichords vereinigte«. (Bezüglich des Näheren muß ich natürlich auf meinen Vortrag selbst verweisen).

Auf alle diese Ausführungen, resp. Korrekturen will also Herr Dr. Nef nicht antworten, aber er findet es ratsam, auf einem Nebenwege an mich zu kommen. Er bedient sich hierbei der vorsichtigen Redewendung: »es scheint, als ob« (eine Einkleidung, die auch in seinen früheren Auseinandersetzungen über das Wohltemperierte Klavier eine besondere Rolle spielt; vgl. meinen Vortrag, S. 79). »Herr Buchmayer scheint selbst mit dem Klavichord nicht genauer vertraut zu sein, sonst würde er doch wohl aus eigner Erfahrung urteilen und brauchte sich nicht für die Charakterisierung auf ein Urteil von Fuller-Maitland zu beschränken«. Also aus der Tatsache, daß ich in meinem Vortrage, um mich möglichst objektiv zu zeigen, einen Gewährsmann habe reden lassen, der seit Jahrzehnten das besterhaltene Cembalo und eines der besterhaltenen Klavichorde besitzt, der mich vor 12 Jahren durch sachverständige Hinweise verpflichtet hat, aus dieser Tatsache soll der Schluß hervorgehen, daß ich selbst versäumt habe, mich mit der Behandlung des Klavichords vertraut zu machen? So lange Herr Dr. Nef nicht aus meinen Worten meine Unkenntnis des Klavichords erweisen kann, so lange hat er kein Recht, den am Eingang meines Vortrags gegebenen Versicherungen zu mißtrauen.

Herr Dr. Nef erhofft für seine Theorie einen großen Erfolg auf Grund der praktischen Versuche, die er demnächst in Wien anstellen wird. Es ist mir leider nicht möglich, den Kongreß zu besuchen; ich kann aber unter Berufung auf meine lange Erfahrung erklären, daß derartige Versuche für mich längst nicht mehr neu sind, daß sie also mein heutiges Urteil keineswegs mehr beeinflussen können.

Der letzte Grund für die irrtümlichen Anschauungen des Herrn Dr. Nef liegt in seiner zu nüchternen Auffassung der künstlerischen Schaffenstätigkeit überhaupt. Er hält es für unmöglich, daß die Phantasie eines Genies sich über die innerhalb der Praxis seiner Zeit möglichen Ausdrucksmittel hinaustragen lassen kann. Ganz konsequenterweise stellt er deshalb den Grundsatz auf, daß alle Werke so aufgeführt werden sollen, wie sie zu ihrer Entstehungszeit geklungen haben. Lehrt denn aber nicht die Musikgeschichte, daß jeder kühne Neuerer die Fesseln der Praxis seiner Zeit gesprengt hat, daß er von seinen Zeitgenossen ebendeshalb nicht verstanden worden ist, weil seine Werke mit der bisherigen Technik, mit den bisherigen Kunstmitteln nicht richtig wiedergegeben werden konnten? Ist

denn nicht fast jeder Fortschritt im Instrumentenbau durch den vorwärtsdrängenden Geist der Komponisten zustande gekommen? Gewiß ist es äußerst erstrebenswert, daß wir die im 17. und 18. Jahrhundert geltende Praxis (ganz besonders die der Ensemblemusik) genau kennen lernen und damit den Boden, in dem die Werke der damaligen Meister wurzelten, die Klangmittel, die der schaffenden Phantasie die nächste Anregung gaben, wieder gewinnen. Wie kann aber jemand behaupten, daß die Phantasie notwendig auf diese nächsten Mittel beschränkt geblieben sein müßte! Wie kann man glauben, daß so ausnahmsweise Genies wie Bach auf das Niveau ihrer Mitwelt heruntergedrückt werden dürfen! — Um seine Ansicht zu befestigen, zieht Herr Dr. Nef Vergleiche mit allen andern Künsten, wobei es ihn wenig kümmert, daß er diejenigen Kunstwerke, welche von vornherein fertig vor uns hingestellt werden, zusammen wirft mit den andersgearteten, welche der Vermittelung bedürfen, um in Erscheinung zu treten. Nur die Dichtkunst kann hier in Vergleich kommen, und da frage ich: Sollen wir künftig Shakespeare's Dramen ohne Dekoration aufführen? Sollen wir Goethe's Faust von der Bühne streichen, weil er nicht dafür geschrieben ist? Und was nun die Musik betrifft: Sollen wir trotz der Klagen, die schon ältere Meister als Bach über die Mangelhaftigkeit ihrer Klavierinstrumente ausgestoßen haben, die Bach'schen Werke dafür büßen lassen, daß das Pianoforte nicht 50 Jahre früher zur Ausbildung gelangt ist? Sollen wir Beethoven's Sinfonien so aufführen, wie sie zuerst gespielt worden sind? (Was würden wir da zu hören bekommen!) Sollen wir Beethoven's *Fmoll*-Sonate op. 57, für die selbst die Klangkraft unseres jetzigen Instruments nicht völlig ausreicht, wieder auf einem alten Wiener Flügel vortragen?

Aber der Respekt vor dem historischen Standpunkt! Hat Bach seine Werke geschrieben, damit sie später einmal als »geschichtliche Quellen« dienen sollten? Wer sie als geschichtliche Quellen studieren will, der möge sich in die Bibliotheken bemühen und Einsicht in die Manuskripte nehmen! Sollen aber die Bachschen Werke aufgeführt werden, so greifen die künstlerischen Forderungen Platz, die in erster Linie dahin gehen, so viel als möglich dem Gehalt der Werke gerecht zu werden. Wer Solowerke auf dem Cembalo spielen will, der möge Kompositionen wählen, deren Inhalt die Grenzen des auf dem Instrument Erreichbaren nicht überschreitet!

Ich weiß wohl, daß ich mich mit Herrn Dr. Nef über diese Fragen nie einigen werde. Doch halt, ich tue ihm Unrecht: Er ist vorsichtig genug gewesen, trotz der Bestimmtheit seiner Grundsätze unter 1000 Fällen eine mögliche Ausnahme gelten zu lassen. Welchen Grund mag er hierfür haben? unter welchen Umständen kann seiner Meinung nach die Ausnahme eintreten? Hierüber schweigt er sich aus. Sollte hier nicht, vielleicht unbewußt, der Wunsch maßgebend gewesen sein, ein Sicherheitsventil für die Stunde der Gefahr zu besitzen? — Ich beantworte Herrn Dr. Nef's Zuruf wie folgt: »Spielen Sie die Fugen in *Cismoll*, *Esmoll* oder *Bmoll* aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers auf dem Cembalo und auf einem guterhaltenen Klavichord! Darauf lassen Sie jemand, der es kann, dieselben Fugen auf dem Pianoforte spielen! Sodann — ziehen Sie schnell die Reißleine Ihres Ventils und gestehen Sie zu Ihrer Rettung, daß von der Auflage von 1000 Fällen, die Sie fürs erste vorgesehen haben, gleich der erste Fall die offengelassene Ausnahme präsentiert!«

Zum Schluß noch eine Anmerkung: Herr Dr. Nef sagt von sich selbst, daß er in seinem ersten Artikel zugunsten der alten Klavierinstrumente »etwas scharf« vorgegangen sei. Liegt darin nicht doch ein Eingeständnis von Irrtümern? und darf jemand, der scharf vorgeht, sich wundern, wenn ihm scharf begegnet wird?

Dresden. **Richard Buchmayer.**

Extraits du Bulletin français de la SIM.

No. 4.

La Jeunesse de Lully (suite), par **L. de la Laurencie** et **H. Prunières.**

A partir de 1651, Lully, en sa qualité de compositeur de la musique instrumentale, se trouvait chargé d'écrire les danses et symphonies exécutées à la cour; il joignait à ses mérites de musicien ceux d'un habile danseur et se montrait dans les entrées aux côtés du roi et des gentilshommes; c'est ainsi qu'il parut, pour la première fois, dans le *Ballet royal de la Nuit*, exécuté au petit Bourbon; son nom revient dès lors dans presque tous les divertissements de la cour. En 1661, Lully reçut le grade de surintendant et compositeur de la musique de la Chambre; en 1662, il épousa la fille de Michel Lambert, le chanteur, maître de la musique du roi, qui assura à son futur gendre la survivance de sa charge.

Etude de musique orientale, par **P. J. Thibaut.**

Le Néi, flûte de roseau à embouchure de corne ou d'ivoire, est le plus parfait des instruments à vent; son origine se perd dans la nuit des temps. Les descriptions qu'en ont données Villoteau, Dom J. Parisot, et Fétis sont loin d'être exactes. D'après les récents travaux de M. Raoul Jecta, on peut affirmer aujourd'hui que le néi est basé sur le principe de la résonnance harmonique; cette conclusion est d'une extrême importance pour l'étude des systèmes musicaux usités en Orient.

Un Sermon wagnérien prononcé en l'église de la mission hollandaise à Saint-Pétersbourg.

(Traduction conforme par J. E.)

Chopiniana, par **G. Knosp.**

Quelques anecdotes sur Chopin; date exacte de sa naissance; comment fut conçue la marche funèbre; le prétendu *Journal* de Chopin; reproduction d'un autographe.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Geh.-Rgt. Prof. Dr. H. Kretzschmar in der staatswissenschaftlichen Vereinigung zwei Vorträge über Beethoven.

Hamburg. Ferdinand Pfohl am Vogt'schen Konservatorium einen Zyklus von Vorträgen über Richard Strauß.

Krakau. Dr. Zdislaw Jachimecki über »Die Musik der Gegenwart«. Dr. Adolf Chybiński über »Josef Haydn« (aus Anlaß der Haydn-Feier, vom Musikinstitut veranstaltet).

Lemberg. Edmund Walter über »Chopin, Schumann, Liszt — drei Stile«; derselbe über die Arbeit von Chybiński: »Die Beziehungen der poln. Musik zu abendländischen im 15. und 16. Jahrhundert«. Dr. Z. Jachimecki über »Chopin«.

Warschau. H. Opieński über »Mieczyslaw Karlowicz«.

Notizen.

Bonn. Am Beethovenfest gelangte das Bruchstück eines noch ungedruckten Quintetts für Blasinstrumente (Oboe, Fagott und drei Hörner) zur ersten Aufführung, eines der wenigen Werke Beethoven's in dieser Gattung. Nach Erich Prieger's Mitteilungen fällt die Entstehungszeit etwa in die Jahre 1798—1802. Erhalten haben sich nur die beiden ersten Sätze, und auch im ersten findet sich eine, wenn auch leicht zu ergänzende Lücke. Vom Menuett existieren 15 Takte, das Finale ist ganz verloren gegangen. Das Quintett erhebe sich nach Inhalt und Form weit über die beiden Septette op. 71 und op. 81a und bilde durch seine ernste, teilweise elegische Stimmung einen Gegensatz zu dem Sextett op. 20.

Halle a. S. Dr. Hermann Abert, bis dahin Privatdozent für Musikwissenschaft, wurde von der Regierung zum ordentlichen Honorarprofessor an der hiesigen Universität ernannt.

Krakau. Im »Verein der Liebhaber vom alten Krakau« hat sich eine Musiksektion gebildet, die mit Katalogisierung aller praktischen und theoretischen Musikalien, die sich in öffentlichen und Klosterbibliotheken, Archiven und Museen Krakaus befinden, beschäftigt ist. Zum Vorsitzenden wurde Herr Akademiemitglied Dr. Stanisław Tomkowicz, zum Schriftführer Herr Dr. Adolf Chybiński, zu Mitarbeitern die Herren Boleslaus Wallek-Walewski und Boleslaus Raczyński erwählt. Die Vereinigung beabsichtigt eine Reihe von Beiträgen zur Geschichte der Musik in Krakau, welches seit dem 14. Jahrhundert bis 1700 das Zentrum der poln. Musikkultur war, in dem »Jahrbuch« der Vereinigung herauszugeben.

Mailand. Die in dieser Saison neu einstudierte »Vestalin« von Spontini hat der Aufführungszahl nach doch einen weit bedeutenderen Erfolg davongetragen als man anfänglich prophezeite. Sie wurde 16mal, d. h. mehr als irgend eine andere Oper gegeben. Die Zahl der sämtlichen Saisonvorstellungen belief sich auf 68.

Mariazell. Am 16. Mai wurde hier eine sehr geschmackvolle silberne Gedenktafel: »Joseph Haydn, dem Schöpfer der Mariazeller-Messe von den Wiener Kirchenmusikvereinen« enthüllt. Dabei gelangte die betreffende Messe in dem Festgottesdienst zur Aufführung.

Musikunterricht an russischen Schulen. Überraschend klingt die Nachricht, daß an den russischen Schulen die probeweise Einführung des Klavierunterrichts beschlossen worden sei (Klavierlehrer Nr. 8). »Man will den Klavierunterricht nicht nur an den Gymnasien, sondern auch an den höheren und den Bürgerschulen obligatorisch machen. Er soll ebenso wie der Gesang gelehrt werden. Zuerst lernen die Schüler die Noten und etwas von der Harmonielehre, in den Gymnasien soll sogar das Studium des Kontrapunktes obligatorisch sein. Volkslieder und leichtere Melodien müssen die Schüler nach Gehör spielen, alsdann werden die Fortgeschrittenen die Werke der Meister zu spielen bekommen. Unter den Schülern und Schülerinnen Rußlands hat diese Neubestimmung große Freude hervorgerufen.«

Paris. L'Opéra a donné, le 5 mai, la première représentation de Bacchus, opéra en 4 actes, poème de Catull Mendès, musique de M. Massenet. Cet ouvrage, qui est la suite d'Ariane, des mêmes auteurs, joué il y a deux ans à l'Opéra, n'a pas suscité beaucoup d'éloges dans la presse.

La saison russe, organisée par notre collègue, M. G. Astruc, au théâtre du Châtelet, a commencé le 17 mai, par le Pavillon d'Armide, le Prince Igor, et le Festin.

Posen. Hier feierte der Hennig'sche Gesangverein mit seinem Gründer und Leiter Prof. C. R. Hennig, einem Mitglied unserer Gesellschaft, sein 40jähriges Bestehen mit dem dreitägigen 4. Posener Musikfest, das dem greisen, noch überaus rüstigen Dirigenten viele wohlverdiente Ehrungen einbrachte. Geboten wurden u. a. Bach's *h* moll-Messe und Beethoven's neunte Sinfonie.

Stuttgart. Aus dem »württembergischen Bachfond« ist in letzter Zeit der »Württembergische Bachverein« mit dem Sitz in Stuttgart hervorgegangen. Zum Vorsitzenden wurde Oberlandesgerichtsrat Dr. G. Gmelin gewählt. Unter den 7 Vorstandsmitgliedern sind im ganzen zwei Musiker, Prof. S. de Lange und A. Benzinger. Der Verein will bestehende, sich ihm anschließende Chorvereinigungen dadurch unterstützen, daß er ihnen aus der zu gründenden Vereinsbibliothek zur Aufführung Bach'scher Werke das nötige Notenmaterial zur Verfügung stellt und eventuell sogar die finanzielle Garantie bei solchen Aufführungen übernimmt. Demnach dürfte der W. Bach-Verein schon über ein bedeutendes Vermögen verfügen. Süddeutschland hat bekanntlich keinen Anschluß an die »Neue Bachgesellschaft« gesucht, da einige süddeutsche tonangebende Bachkenner die Prinzipien der »Neuen Bachgesellschaft« nicht teilen und der Ansicht sind, Bach müsse mit modernen Mitteln ergänzt werden, um ihm zur Wirkung zu verhelfen.

Ob sich der Verein mit diesen Prinzipien nicht auf ein ausgefahrenes Geleise begeben hat, wird die Zukunft lehren. So viel läßt sich ja gut überblicken, daß die Aufführungen nach überarbeiteten Partituren seltener werden.

Wien. Im Heiligenstädter Park soll ein neues Beethovendenkmal errichtet werden nach dem Entwurfe des vor sieben Jahren verstorbenen Bildhauers Rud. Weigl. Das Denkmal zeigt den Meister in aufrechter Haltung, wie er im Schaffenssturm über die Fluren Heiligenstädts wandle. Das Gewand trägt den Charakter seiner Zeit, und auch das ganze Arrangement des Denkmals soll sich genau der Beethovenzeit anpassen

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Auerbach, F. Handbuch der Physik. 2. Aufl. (Hrsg. von A. Winckelmann.) 2. Band: Akustik. Mit 367 Abbildgn. Gr. 8⁰, X u. 714 S. Leipzig, J. Ambr. Barth, 1909. ℳ 25,—.

Bekker, Paul, Das Musikdrama der Gegenwart. (Kunst u. Kultur.) Stuttgart, Strecker & Schröder. ℳ 1,60.

Bernoulli, Eduard. Hektor Berlioz als Ästhetiker der Klangfarben. (Antritts-Vorlesung.) 8⁰, 28 S. Zürich, Hug & Co., 1909.

Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. Mit ein. biograph. Würdigung d. Komponisten v. F. Schalk. Hrsg. v. E. Friedegg. Berlin, Harmonie. ℳ 2,50.

Challier's Ernst, großer Frauen- u. Kinderchor-Katalog, m. ein. Anh.: Terzette. 1. Nachtrag, enth. d. neuen Erscheinungen v. März 1904 bis März 1909, sowie einige ält., bish. noch nicht aufgenomm. Lieder. (Lex. d. Liedes, V. Tl.) S. 167—203. Lex. 8⁰. Gießen, E. Challier, 1909. ℳ 3,—.

Dobrzyński, Waclaw Tadeusz. Richard Wagner, eine kritische Skizze (polnisch). 8⁰, 68 S. Verlag von Leo Zdzikowski, Kieff, 1909.

Verf. beschäftigt sich mit der Inhaltsangabe der Reformen von Wagner, sowie mit den Beziehungen des Meisters zum Polentum. Geistreich ist die Schrift bis zum gewissen Grade; wissenschaftlich will sich der Verf. allerdings nicht betätigen. Ob die slavischen Nationen einen in der Art von Wagner, nur auf nationalen Ideen fußenden Reformator hervorbringen werden, das weiß der liebe Gott. A. Ch.

Fischer-Planer, Ernst. Einführung in die Musik v. Rich. Strauß' »Elektra«. Zum Verständnis d. Meisters. Erläuterungen z. Wesen d. mod. Musik. Mit Notenbeispielen. 8⁰, 63 S. Leipzig, Reform-Verlag, 1909. ℳ 1,—.

Gleichen-Rußwurm, A. v. Weimar, Bayreuth, München, »drei deutsche Kunststätten«. Leipzig, Verlag deutsche Zukunft. ℳ —,40.

Joseph Haydn's handschriftliches Tagebuch aus d. Zeit sein. zweiten Aufenthaltes in London 1794 und 1795. Als Manuskript zur 100. Wiederkehr seines Todestages, 31. Mai 1909, in Druck gelegt v. Joh. Fr. Engl. 8⁰, 60 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 2,—.

Hasay, Oe. v., Die wertvollsten Lieder der deutschen, französischen, italienischen, russisch-deutschen und englischen Gesangs-Literatur. 20,5×10,5 cm. 111 S. Leipzig, F. Schuberth jr., 1909. ℳ 1,—.

Heuler, Raimund, Der Gesangsunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage einer fortschrittlichen musikalischen Jugend- und Volkserziehung. 48 S. Würzburg, Richard Banger Nachf., 1908. ℳ 1,80.

Die Heuler'sche Schrift gibt zunächst einen gedrängten, gut orientierenden Überblick über die seit Pestalozzi erschienenen hauptsächlichsten Gesangsmethoden, spricht sich dann über Wesen und Bedeutung des Eitz'schen Tonwortes, dem sicherlich die Zukunft gehören wird, aus, stellt eine größere Anzahl Thesen auf für eine zweckmäßige Reform des Elementarunterrichts in den Schulen und gibt in ihrem zweiten Teile praktische Anleitung für den auf der Basis des Tonwortes zu gestaltenden Unterricht im ersten Schuljahr. Knappe Darstellung, sicheres, scharfes Urteil und größte Sachlichkeit zeichnen das Buch vor den

meisten Schriften ähnlichen Charakters vorzüglich aus. Georg Kaiser.

Kratzsch, Max, Der Kampf des Münchner Tonkünstler-Orchesters u. seine Bedeutung f. d. deutschen Musiker. 8⁰, 63 S. München, G. Birk & Co., 1909. ℳ —,60.

Kuhlo, Herm., Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909, dargest. nach d. Tafelakten. Mit 2 Heliograv. u. 7 Faksms. Gr. 8⁰, 170 S. Berlin, Horn & Raasch, 1909. ℳ 3,—.

Leineweber, C. H. Das Graduale Junta 1611. Ein Beitrag z. Choralgesch. des 17. Jahrhts. XIV. Heft d. Veröffentlgn. der Gregorian. Akademie z. Freiburg (Schweiz). (P. Wagner.) Gr. 8⁰, VII u. 72 S. Freiburg (Schweiz), Buchdruck. d. Werkes v. Hl. Kreuz, 1909. ℳ 2,—.

Lubomirski, Gregor. Handbuch der Harmonielehre in 3v Lektionen (polnisch). Verlag v. Leo Idzikowski, Kieff, 1909.

Ein verdienstvolles Büchlein, für die Praxis ganz gut passend und leicht verständlich geschrieben. A. Ch.

Meyer, Rich. M. Die Meisterstücke des deutschen Volks- und Kirchenliedes. Berlin, W. Weicher. ℳ —,75.

Nagel, Wilib. Studien zur Geschichte der Meistersänger. Langensalza, H. Beyer & Söhne. ℳ 3,—.

Neitzel, Otto, und Ludwig **Riemann**, Musikästhetische Betrachtungen. Erläuterungen d. Inhalts klass. u. moderner Kompositionen d. Phonola- u. Dea-Künstlerrollen-Repertoirs. 3. Aufl. Hrsg. von d. Ludwig Hupfeld A.-A. Leipzig. Kl. 8⁰. 235 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 2,50.

Niederheitmann, Friedrich, Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4. vermehrte und auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von Dr. Emil Vogel. XXXII u. 157 S. Leipzig, Merseburger, 1909. ℳ 4,—

Das schon 1877 in erster Auflage erschienene Niederheitmann'sche Buch hat durch Emil Vogel endlich die tiefgreifende Überarbeitung erhalten, deren es so dringend bedurfte. Die Einleitung hat ein ganz verändertes Gesicht bekommen: Caspar Tieffenbrucker, der seinen Platz als Erfinder der Violine längst hat verlassen müssen, hat jetzt auch seinen Posten im Mittelpunkt der Niederheitmann'schen Einleitung aufgegeben. Selbstverständlich ist die Beschreibung der sechs sogenannten Tieffenbruckerschen Violinen fortgeblieben und durch einen kleinen Abriß der Geigenvorgeschichte ersetzt worden. Es wäre wünschenswert gewesen, wenn bei dieser Gelegenheit auch zwei Bemerkungen des Verfassers gestrichen worden wären, die sich heute nicht mehr aufrecht erhalten lassen; die eine betrifft die Behauptung, daß bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts Streichinstrumente nur zur Begleitung des Chorgesanges benutzt worden seien, die andre, daß die germanischen Elemente die Ecksteine für den Prachtbau italienischer Musik gebildet hätten. Der technische Teil des Buches ist bis auf einige stilistische Kleinigkeiten unangetastet geblieben. Neu sind ein auf Eug. Mailand's Werk gestützter Abschnitt über alte Lackrezepte aus der klassischen Periode des italienischen Geigenbaues, ein Kapitel über die Geschichte des Geigenbogens und die Zusammenstellung einer Anzahl Geigen, Violen und Violoncelli von Stradivari. Der Hauptteil, ein alphabetisch-chronologisches Namen-Verzeichnis der Geigenbauer nebst einer Charakteristik ihrer Werke, das Vogel schon in der vorigen Auflage besorgt hatte, ist stark erweitert worden. Dabei vermißt man allerdings die ausgiebigere Heranziehung der musikalisch-biographischen Lokalliteratur. Z. B. ist in Valentini's *Musicisti Bresciani* Matteo Bente's Vermögenseinschätzungsurkunde abgedruckt, in der er sich — 1637 — 57jährig nennt, wie paßt das zu dem mitgeteilten Violazettel von 1580? Curt Sachs.

Schjelderup, Gerhard, und **Niemann**, Walter, Edvard Grieg. Biographie u. Würdigung s. Werke. 201 S. Leipzig, C. F. Peters, 1908.

Unter den vielen während der letzten zwei Jahrzehnte erschienenen Büchern und Abhandlungen über Grieg nimmt die vorliegende Arbeit einen hervorragenden Platz ein.

Der erste Teil — die Biographie — ist von Gerhard Schjelderup, der schon 1903 das norwegische Werk »*Edvard Grieg og hans Værker*« publiziert hat, ausgearbeitet. Sch.'s deutsche Biographie ruht zum größten Teil auf dem norwegischen Buche, doch sind einzelne neue Abschnitte beigefügt, u. a. das Bruchstück einer Selbstbiographie, das Grieg 1905 in der »neuen Musikzeitung« (Stuttgart) veröffentlicht hat. Mit Laune und Humor beschreibt Grieg hier seinen Schulgang in Bergen, Ole Bull's Eingriff in sein Leben und seine Studien auf dem

Leipziger Konservatorium, dessen Unterrichtsplan eine sehr scharfe Kritik erfährt. Überhaupt ergreift Grieg selbst oft das Wort in der Sch.'schen Biographie. In zwei sehr fesselnden Briefen aus Rom 1870 gibt der junge Künstler mit größter Begeisterung eine Schilderung von einem Besuche bei Liszt, durch mehrere Briefe erhält der Leser einen starken Eindruck von Grieg's Naturfreude und Vaterlandsliebe, andere beschäftigen sich mit Grieg's Weigerung, in Paris wegen des Dreyfus-Prozesses aufzutreten usw.

Im letzten Kapitel der Biographie wird eine allgemeine Charakteristik von Grieg als Künstler und Mensch, hauptsächlich durch seine schriftlichen Äußerungen begründet, gegeben.

Grieg's äußeres Leben ist nicht reich an dramatischen Begebenheiten, und seine stark zusammengesetzte Persönlichkeit läßt sich noch nicht — so kurz nach seinem Tode — vollständig charakterisieren, u. a. weil viele vorhandene, sehr wichtige Dokumente seiner Hand noch nicht dem Forscher zugänglich sind. Wo der Biograph selbst das Wort führt, spricht er mit Takt und Verständnis vom Charakter und von der Wirksamkeit des Komponisten. Im ganzen sind die Grenzen zwischen Haupt- und Nebensächlichem sehr gut gezogen. Die einleitenden Ausführungen über »das Märchenland des Nordens« und die Volkslieder Norwegens sind sehr stimmungsvoll. und das nachfolgende Kapitel über Grieg's norwegische und schottische Abstammung ist — obgleich nicht ganz überzeugend — unterhaltend lanziert.

Die andere Hälfte des Buches bringt eine Würdigung der Grieg'schen Werke von Dr. Walter Niemann. Der Verfasser zeigt sich hier als ein vorzüglicher Führer durch die Grieg'sche Tonwelt. Mit Sorgfalt und Liebe, häufig in einer feinpoetischen Darstellung, ohne jede Sentimentalität, bespricht er sämtliche Klavierwerke, Kammermusik-, Orchester- und Vokalkompositionen Grieg's, indem er stets danach strebt, die Gedanken und Stimmungen, die der Komponist zum Ausdruck gebracht haben will, zu bestimmen. Eine derartige Analyse ist ja immer eine schwierige Sache, um so viel schwieriger, wenn der Verfasser, wie hier, nicht demselben Volke, wie der Komponist, angehört. In dem vorliegenden Falle muß der nordische Leser nur bewundern, in welchem Grade es einem Nicht-Skandinavier gelungen ist, in den Geist und den Stil eines ausgeprägten nordischen Tondichters einzudringen.

Das vornehm ausgestattete Buch ist mit vielen Photographien versehen; man findet sowohl das Kinderbildnis als auch die letzte Aufnahme mit dem Ehepaar Grieg, Prof. Röntgen und Percy Grainger in dem Garten der Grieg'schen Villa »Trollhaugen«. Hjalmar Thuren.

Nin, J.-Joachim. Pour l'Art. 12⁰, 64 S. Paris, Ervann, imp., 1909.

Schropp, Hans. Deutsche Musik — deutsche Rasse. Aus Literatur und Kunst. Heft 1. 8⁰, 20 S. Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft, 1909. ℳ —,60.

Siebeck, Herm. Grundfragen z. Psychologie u. Ästhetik d. Tonkunst. Tübingen, J. C. B. Mohr. ℳ 2,—.

Specht, Rich. Johann Strauß. In »Die Musik«. Kl. 8⁰, VIII u. 93 S. Berlin, Marquardt & Co. ℳ 1,50.

Spranger, Eduard. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig, F. Eckardt. ℳ —,50.

Strauss, Rich., Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz. Commentaires et adjonctions, coordonnés et traduits par Ernest Closson. 8⁰, 92 S. Leipzig, C. F. Peters, 1909. ℳ 2,40.

Verzeichnis der im J. 1908 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. m. Angabe d. Verleger und Preise. In alphabet. Ordng. nebst system. geordn. Übersicht. 57. Jahrg. od. 9. Reihe, 5. Jahrg. Lex. 8⁰, IV, 72 u. 225 S. Leipzig, F. Hofmeister, 1909. ℳ 22,—.

Besprechung von Musikalien.

Johann Georg Albrechtsberger. Instrumentalwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XVI. Jahrg. 2. Teil. Bearbeitet von Oskar Kapp. Wien, Artaria & Co., 1909.

Bäuerle, Hermann. *Kyriale sive Ordinarium Missae*, eine Hilfsausgabe in moderner Choralnotation. 93 S. Graz und Wien, in Kommission der »Styria« 1908. ℳ 1,—.

Bekanntlich ist die Choralschrift der neuen Vatikanischen Ausgabe des greg. Gesanges eine Nachbildung der latei-

nischen Nota quadrata, wie sie z. B. in französischen Handschriften schon seit Ende des 12. Jahrh. vorliegt (vgl. meine »Neumenkunde«, S. 183). Sie unterscheidet sich in wichtigen Dingen von der bei uns bisher üblichen Notierung, und dieser Umstand hat mehrfach Versuche ins Leben gerufen, ihre wirklichen oder vermeintlichen Schwierigkeiten durch eine Vereinfachung zu beseitigen. Meist hat man zur Transkription in moderne Notenschrift gegriffen. Bäuerle geht anders vor. Er reduziert die Einzel- wie Gruppenzeichen auf Quadratnoten und deren Verbindungen, ohne Virgastrich und ohne Rautenform des Punctum rotundum, setzt die so gewonnene Notation auf ein System von 5 Linien mit G-Schlüssel, transponiert alle Stücke auf feste Tonhöhe, und fügt dynamische u. a. Angaben hinzu. Diese Verbindung von alten und neuen tonschriftlichen Elementen hat, nach den zahlreichen dem Verfasser zugegangenen, zum Teil recht interessanten Anerkennungsschreiben zu schließen, den Beifall vieler Kirchenmusiker gefunden. Bei weiterer Verwendung dieser Choralschrift für das Graduale Vaticanum wird es notwendig sein, einigen der in der Einleitung des Graduale *(De notularum cantus figuris et usu)* gegebenen Vortragsnormen besondere Beachtung zu schenken, wie z. B. der Vorschrift, die alleinstehende Virga zu dehnen. P. W.

Heinrich Isaac, Choralis Constantinus II, samt Nachtrag zu den weltlichen Liedern. Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich. Unter Leitung von G. Adler. XVI. 1. Teil. Bearbeitet von Anton von Webern. Der Nachtrag bearb. von Joh. Wolf. Wien, Artaria & Co., 1909.

Sinfonien der pfalzbayrischen Schule (Mannheimer Symphoniker) II. Teil, II. Hälfte. Hrsg. v. H. Riemann, Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1907). ℳ 20,—.

Der 3. Band[1]) mit Sinfonien der Mannheimer Schule bringt fünf Sinfonien und eine Ouvertüre von Chr. Cannabich, Carl Stamitz, Franz Beck und Ernst Eichner, Komponisten, die alle der zweiten Mannheimer Generation angehören. Von den vorliegenden Werken dürfte wohl kaum eines vor 1770 geschrieben sein, der größere Teil wohl sogar erspäter (die datierten haben die Jahreszahlen 1771 und 1773).

Musikalisch sind die Werke sehr interessant und fast durchgehends in ihrer Art musikalisch vollgültig. Neben ihrer Frische fällt besonders die Leichtigkeit und Treffsicherheit auf, mit der die verschiedensten neueren sinfonischen Mittel verwendet sind. Man merkt, die Komponisten haben eine Tradition hinter sich, sie wissen ausgezeichnet, was Effekt macht. Einen neuen Reiz — und hierin besteht wohl das Neue — geben die fortwährenden Überraschungen, die ganz unvermuteten kleinen Ereignisse. Weit stärker als bei den früheren Mannheimern findet man hier Kaprizen, man fühlt die Zeit, in der man geistreich, gelegentlich auch pikant sein mußte, wollte man etwas gelten. Vor allem nicht langweilig, scheint geradezu die Devise dieser Komponisten zu sein. Wie kapriziös z. B. fängt Cannabich seine *B*dur-Sinfonie an, welch' witziges Geplänkel die ersten acht piano-Takte, dann die gefühlvolle Rede der Klarinetten, worauf die Sache eigentlich erst losgeht. Es ist ein Witz, wenn in das ernste, in *f*moll stehende zweite Thema das kapriziöse Anfangsmotiv hineinklingt. Noch kapriziöser ist der Schlußsatz, der voller Überraschungen steckt, auch in harmonischer Beziehung. Einmal purzeln förmlich — das scherzhafte Skalenthema — Papageno-Papagenas Kinder hervor. (Vgl. das Duett in der Zauberflöte). Der zweite langsame Satz mit seiner ausgeführten Bläserinstrumentation könnte von Mozart sein, nicht nur wegen seines Anfanges, der den Anfang des Veilchenthemas aufweist, sondern auch wegen seines ganzen Charakters. Es ist aber hier wohl eher eine Rückwirkung Mozart's auf Cannabich, mit dem er zeitlebens (Brief aus München vom November 1790) in Verbindung stand, anzunehmen als umgekehrt.

Den spezifisch mannheimischen Geschmack weisen diese Werke nicht mehr sehr stark auf, im Gegenteil haben sie bereits international abgefärbt. Ferner sind einige charakteristische Züge sicherlich fremden Einflüssen zuzuschreiben, besonders denen der damaligen Operette und auch des deutschen Liedes. Ein Andante-Thema wie:

C. Stamitz.



könnte ein Lied sein. Wenn aber Beck in seiner überaus unterhaltenden *D*dur Sinfonie plötzlich das Thema:

1) Das Referat liegt seit 5 Monaten im Druck vor, konnte aber noch nicht veröffentlicht werden.



herauswirft oder den Schlußsatz mit dem leichtsinnigen Reißer:



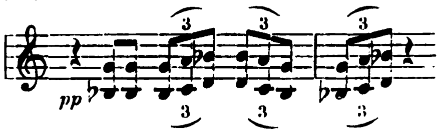
usw.

beginnt, so weiß man kaum, ob es italienischer oder französischer komischer Opernstil ist. Deutsch sind diese pikanten Rhythmen, wie wir sie besonders in französischen komischen Opern anfangs des 19. Jahrhunderts finden, auf keinen Fall. Hier treffen wir die Vermengung des Stiles, die Einführung des »komischen« Elementes in die Sinfonie, gegen die Männer wie Hiller geeifert haben, in aller Schärfe an. Sie konnten nicht wissen, welch' frische Impulse die Instrumentalmusik dadurch erhielt. In diesem »vermengten« Stil ist aber vor allem Beethoven aufgewachsen, und denkt man noch an das vorher Gesagte von den Überraschungen und Ereignissen, so scheint es mir als beinahe gewiß, daß Beethoven — erinnert sei noch an die früher geäußerte Ansicht betreffs der Dynamik — den Mannheimer Komponisten auch hierin vieles verdankt. Vor allem vergesse man nicht ein Zeugnis wie den Bericht in der Berliner musik. Zeitung vom 19. Okt. 1793 aus Bonn: »Haydn fängt man an, neben Cannabich, Karl Stamitz und Konsorten zu dulden.« Es ist besonders die zweite Mannheimer Generation, die für Beethoven Wichtigkeit hat. Die Zukunft wird über diese wichtigen Fragen wohl bald weiteres Licht verbreiten; sie seien aber immerhin schon jetzt zur Diskussion gestellt.

Ein paar besondere Bemerkungen erfordert die Ouverture zu 15 Stimmen von Chr.(?) Cannabich. Kurz gesagt, repräsentiert sie überhaupt — dem Stil nach — keine Kunst des 18. Jahrhunderts mehr. Ausdrucksmittel und besonders auch der Orchestersatz sind teilweise etwas geradezu total anderes. Der hervorstechendste Zug ist eine ganz unverblümte Romantik, Wenn das zweite Thema — die Sinfonie steht in *C* dur — in *g* moll anhebt, zwischen Holzbläser (Ob., Clar., Fagotte und Streicher verteilt, die ersteren mit Oktaven-Terzenverdopplungen:



die andern gespenstische *pp* Triolen hineinwerfend:



so hat man eigentlich nur ein Beispiel für die ganze Art des Ausdrucks, Franz Schubert, der im Orchestersatz ähnliche Verdopplungen liebt und Klangwunder zustande bringt. Mit Haydn und Mozart hat diese Musik wenig zu tun; in der Dynamik und im Orchestersatz stellt sie die letzten Konsequenzen von Stileigentümlichkeiten der Mannheimer Schule vor. Vorläufig sehe wenigstens ich kein anderes Bindeglied. Eine eingehende Analyse dieses mit einer ganz großen und eigenartigen Phantasie geschauten Stückes wäre sehr notwendig, muß aber unterbleiben. Daß die Ouverture von Carl Cannabich (17..9—1805 und zwar eines seiner spätesten Werke ist, scheint mir fast zweifellos, so sehr gerade die in dem Band enthaltene Sinfonie von Christian C. den Respekt vor diesem Komponisten wachsen läßt. Finden sich von diesen Komponisten noch mehr derartige bedeutende Schöpfungen, dann kann man ihre Veröffentlichung nicht genug wünschen. Das mir Bekannte steht nicht auf dieser Höhe.

A. H.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. Nikolaus Gomólka, Mm 5. — Doctor musices, Mm 6. — G. F. Händel, Mm 9f. — G. Mahler, Mm 9. — Edgar Istel, Bonner Konzert- und Theater-Zeitung 2, 11. — Shakespeare, MMR 39, 461. — La Veillée, suite lyrique de

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

E. Jaques-Dalcroze, VM 2, 14. — Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zum 100. Geburtstage, Der Kompaß, Stuttgart, 5, 9. — Un sermon Wagnerien, prononcé en l'Eglise de la Mission Hollandaise à Saint-Pétersbourg, SIM 5, 4. — Julius Hey †, WvM 16, 19. — Heinrich Conried †, ibid. — Oscar Leydström. — Carl Lundmark †. — Paul Juon, SMT 29, 1. — Ein Briefwechsel Richard Wagner's (Briefe Wagner's an Ferdinand Heine), Münchner Neueste Nachrichten, 1909, 29. u. 30. April. — Musik und Kultur (Bespr. der gleichlautenden Schrift von W. A. Thomas-San Galli), Leipziger Neueste Nachrichten, 26. April 1909. — Premièren in Amerika, S 67, 17.

Abert, Hermann. J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.

Adler, Guido. Über Heterophonie, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.

Altmann, W. »Elektra« von Richard Strauß, Velhagen und Klasing's Monatshefte, Bielefeld, 23, 8.

— Die beiden kürzlich erstmalig veröffentlichten Violinkonzerte Joseph Haydn's, Mk 8, 16.

Alwyn, Geoffrey. Old violins and new, St 19, 225.

Andro, L. Die Wiener Hofoper, AMZ 36, 18.

Angeli, A. d'. Berardi D. Angelo da S. Agata, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.

— La cosidetta telepatia musicale (a proposito dell' Elettra di R. Strauß), CM 13, 4.

Avril, H. Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze, Der Volksgesang, Beilage z. SMZ 49, 17.

B., G. Die Festkonzerte zur Einweihung des Berner Kasinos, SMZ 49, 17.

Baltzell, W. J. L. O. Emerson, an American musical pioneer. With a study of the musical convention and its educational influence, Mus 14, 5.

Batka. Der Fall Reimann (Bülow-Biographie), KW 22, 16.

— Joseph-Rezitative (Weingartner-Méhul), ibid.

Becker. Über den Ursprung u. das Verständnis des Volksliedes: Kein schönrer Tod ist auf der Welt. Gymnasium Neustrelitz, Schulprogramm 1909.

Beethovenschriften bei Herrn Prof. Hofrat Dr. F. Bischoff in Graz, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.

Bekker, Paul. Hans von Bülow's letzte Briefe, AMZ 36, 18.

Bender, G. Les Mollusques de l'art, MM 21, 7.

— L'Inspiration Musicale au Salon de la Nationale, MM 21, 8.

Berent, Selma. Alfred Reisenauer. In memoriam, NMZ 30, 15.

Bertini, Paolo. La decadenza della musica, NM 14, 163.

Bickford, Myron A. A new method of creati g and stimulating an interest in music, The Troubadour, London, 17, 174.

Bie, Oskar. Elektra. Die neue Rundschau, Berlin, 20, 4.

Bischoff, E. Briefchen des Erzherzogs Rudolf, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.

Bischoff, F. Zu Beethoven's Briefwechsel mit Varena, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.

Blake, Thaleon. How to get the greatest good out of »The Musician«, Mus 14, 5.

Blaschitz, M. Etwas über Kirchenmusik, GR 8, 4.

Blaschke, Julius. Ein Kirchenmusiker als Lehrer des größten Instrumentalkomponisten. Zum 100. Todestage J. G. Albrechtsberger's (7. März), Die Orgel, Leipzig, 9, 3.

Blume, R. Die Teufelskäthe v. A. Dvorak (Bespr. der deutschen Urauff. im Bremer Stadttheater), AMZ 36, 19.

Bonaventura, Arnaldo. Opera di vita, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 2.

— Letteratura Violinistica, NM 14, 163.

Boutarel, Amédé. Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet, M 75, 20f.

— Un mercenaire de son âme avant le docteur Faust, M 75, 16f.

Braschowanoff, G. Olympia und Bayreuth. Historische Darstellung und kunstkritische Erläuterung der beiden Kulturstätten mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstphilosophischen und kulturhistorisch-universellen Bedeutung, BB 32, 1—3.

Brenet, Michel. Les Musiques d'Orphée, CMu 12, 9.

— Bach, Mendelssohn et la Passion selon saint Mathieu, CMu 12, 5.

Broadhouse, John. Goby Eberhardt's new system of teaching the violin, St 19, 227f.

Buchmayer, Rich. Cembalo oder Pianoforte? Bach-Jahrbuch 1908.

— Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bach'schen Familie, Bach-Jahrbuch 1908.

Bundi, G. Zu Karl Munzinger's Abschied, SMZ 49, 17.

— Das neue Kasino in Bern, SMZ 49, 16.

C. On singing songs in English, MMR 39, 461.

Cesari, Gaetano. Elementi musicali popolareschi nella lirica da camera di Claudio Monteverdi, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
Chantavoine, J. L'immortelle bien-aimée de Beethoven, Musica, Paris, Mai 1909.
Chavarri, E. L. El sentimiento populao en música, Musical Emporium, Barcelona, 2, 11.
Chenantais. Sonorité et sonorités, MM 21, 9.
Choisy, Franck. Antoine Stradivarius (d'après l'ouvrage des luthiers anglais, Hill: Antoine Stradivarius. Paris. Fischbacher), VM 2, 14.
Chojnacki, R. Zeitgenössische poln. Musiker, Mm 5.
— M. Karłowicz, Mm 4.
— A. F. Gevaërt, Mm 3.
— Musikvereine und Musikverbände, Mm 5.
— Musikkonservatorien, Mm 6.
Chop, Max. Die C moll-Sinfonie als Ausgang der modernen Motivtechnik, RMZ 10, 19. — Beethoven-Jahrbuch II. Bd.
Chwatal, Bernhard. Struktur und Mensuration der Orgelregister, ZfI 29, 23f.
Chybiński, Adolf. Finnische Klaviermusik, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 3/4.
— Henryk Melcer, Mm 1.
— Die Ostermessen und -motetten in der poln. Musik des 15. u. 16. Jahrh., Nowa Reforma, Krakau.
— Das jüngste polnische Kunstlied, Sf 1.
— Die letzten Erscheinungen auf dem Gebiete der poln. Musikliteratur Ap 2, 11/12.
— Die Oper »Boleslaus der Kühne« von Lud. Rózycki, Dziennik polski, Lemberg.
— Mieczysław Karłowicz, Nowa Reforma, Krakau.
— Mieczysław Karłowicz, Gazeta lwowska, Lemberg.
— Eine unvollendete sinfon. Dichtung v. M. Karłowicz, Słowo polskie, Lemberg und Nowa Gazeta, Warschau.
— Mieczysław Karłowicz, Sf 3f.
— L. Rózycki als Schöpfer der Oper »Boleslaus der Kühne«, Mm 7f.
Clemens, Georg. Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche in Wagner's »Tannhäuser«, DBG 38, 16.
Clop, Fr. E. La »Tota Pulchra es Maria« com se canta en l'orde de San Francesc, RMC 6, 63.
Copasso, P. Due centenarii (Haydn, Mendelssohn), SC 10, 11.
Coudray, A. Etude rythmique sur le Sanctus de la messe Cum jubilo, TSG 15, 4.
Cumberland, Gerald. Pen portraits of musicians. No. II. Prof. Granville Bantock, MO 32, 380.
Currier, T. P. Paderewski — an example for the student of piano playing, Mus 14, 5.
Curzon, H. de. Deux danseuses françaises de l'opéra: Marie Sallé, Emma Livry, GM 55, 20.
— »Bacchus« de Massenet, à l'Opéra de Paris, GM 55, 19.
Danhelovsky, Constantin. Mitteilungen über Franz Hölzl, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
Daubresse, M. La Musique condidérée comme stimulant energétique, CMu 15 avril.
— Notes brèves sur la critique musicale, GM 55, 18.
Davids, William. Muziek en dichtkunst der Troubadours, Cae 66, 5.
Dawson, E. M. Trevenen. The cuckoo's call, MMR 39, 461.
Dehoust, J. Robins Ende. Kom. Oper von E. Künnecke (Bespr. der Urauff. in Mannheim), AMZ 36, 20.
Dłutowski, W. Eine »angewandte« Musik, Mm 9f.
Dokkum, J. D. C. v. De heilige Elisabeth van Thüringen, Cae 66, 4.
— Romantiek en humor in het kunstenaarsleven. VI. Franz Liszt onde de Zigeuners, Cae 66, 5.
Dotted crotchet. Newark-on-Trent and Dr. John Blow, MT 50, 795.
Dunker, Dora. Wildenbruch und die Musik, RMZ 10, 18.
E., F. G. Haydn in England: The »Surprise« symphony and a surprise, MT 50, 795.
Edwards, Ray G. A great bow maker (François Tourte), Mus 14, 5.
Einstein, Alfred. Brief Beethoven's an F. Ries, Beethoven-Jahrbuch. II. Bd.
Ergo, Emil. Über Wagner's Melodik u. Harmonik. Ein Beitrag zur Wagner'schen Harmonik V., BB 32, 1—3.
es. Richard Wagner's Briefe an F. Heine, Leipziger Volkszeitung, 1909, Nr. 100.
Eulenburg, Herbert. Hans von Bülow, Neue Revue, Berlin, 2, 4/5.
Finck, H. T. Ein echt-amerikanischer Komponist: Edward MacDowell, NMZ 30, 16.
Fischer, E. Musica patagone, RMI 16, 2.
Fischer, F. Philipp Nicolai, der Sänger des Wächter- und Morgensternliedes, Die Orgel. Leipzig, 9, 1f.
Flatau, Th. S. Über passive Kehlkopfbewegungen, Sti 3, 8.
Fory, Gurdon A. The real utility of the falsetto, Mus 14, 5.
Frimmel, Th. v. Ein Konversationsheft

Beethoven's aus dem Jahre 1825, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.

Frimmel, Th. v. Briefe aus den Jahren 1808 bis 1824, ibid.

— Zu Paul und Peter Maschek. Mitteilungen, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd.

— Beethoven-Bibliographie, ibid.

Fullwood, C. W. Musical dwarfs, Mus 14, 5.

Galbraith, Ave. Rhythm in pianoforte playing, Mus 14, 5.

Gastoué, Amédée. Etudes pratiques sur le Graduel Vatican: la liturgie, drame lyrique, TSG 15, 3.

Gauer, Oscar. School music of to-day, MO 32, 380.

Gaul, Harvey B. The organ chamber, Mus 14, 5.

Gebauer, Alfred. Felix Mendelssohn-Bartholdy als Orgelkomponist (zum 100. Geburtstag am 3. Febr. 1909), Cäcilia, Breslau, 17, 2.

Guhrauer. Etwas von altgriech. Musik. Gymnas. Wittenberg, Schulprogr. 1909.

Guichard, Arthur de. On the choice of a teacher of singing, Mus 14, 5.

Guiramand, A. Le Snobisme et la Mode en musique, MM 21, 7.

Hallam, Alice S. America's fourth of march and other dates, MMR 39, 461.

Hamann, Ernst. Das XVII. Anhaltische Musikfest zu Zerbst, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 7.

Harrison, Rich. Sivori, St 19, 226.

Hartmann, Ludw. Musikalische Telepathie. Elektra und Kassandra, AMZ 36, 17.

Hassenstein, Paul. Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik, Harmonium, Leipzig, 7, 4.

Heckel, Karl. Hermann Götz und Hans von Bülow, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 7.

Henderson, B. Marjorie Hayward, St 19, 226.

— Julius Klengel, St 19, 227.

Hepworth, William. Zum 25jährigen Todestage eines deutschen Meisters der Geigenbaukunst. (Carl Aug. Otto), ZfI 29, 23.

Heuß, Alfred. Ein interessantes Beispiel Bach'scher Textauffassung, Bach-Jahrbuch 1908.

Hohenburg, Ludw. von. Aberglaube im Musikreich, D. Musik-Mappe, Leipzig, 4, 4.

Hohenemser, Rich. Joseph Haydn als Instrumentalkomponist, Mk 8, 16f.

Hollaender, Alexis. Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule, MSS 4, 2.

Hollander. Een vijftigjarige muziekvereeniging (Allg. Deutscher Musikverein), Cae 66, 5.

Holzer, Ernst. Ein vergessener schwäbischer Musiker (Johann Christoph Kienlen), Mk 8, 15.

Howe, Willard. Classic music and the dance, Mus 14, 5.

Huilicka, Alois. Aus Friedrich Smetana's letzten Jahren. Zur 25jährigen Wiederkehr des Todestages des Meisters am 12. Mai, AMZ 36, 19.

Huré, Jean. L'Expression du Rythme, MM 21, 8.

— Souvenirs, MM 21, 9.

Ihering, H. Wortdramen als Tondramen, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 4.

Jachimecki, Z. Die Oper »Boleslaus der Kühne« von L. Rózycki, Głos narodn, Krakau.

— Die neuesten poln. Lieder, Nowa Reforma, Krakau.

K., J. M. Künstler-Jubiläum von Frau Anna Walter-Strauß, SMZ 49, 17.

Karpath, Ludw. Richard Wagner's Wohnhäuser in Wien, Musikbuch aus Österreich, Wien, 1909. — OMZ 17, 19.

Kastner, Emerich. Briefe und andere Schriftstücke L. v. Beethoven's, nach den Textanfängen geordnet, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.

Keller, Otto. Maria Theresia Paradis. Zur Erinnerung an die 150. Wiederkehr ihres Geburtstages, AMZ 36, 20.

Kingston, W. H. B. Some popular pieces of fifty years ago, Mus 14, 5.

Kirschstein, Martin. Wie die Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine entstanden ist, Die Harmonie, Hamburg, 1, 1.

Klanert, Paul. XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst am 8. u. 9. Mai 1909, AMZ 36, 20.

Kleffel, Arno. Georg Friedrich Händel, GpB 3, 5f.

Knosp, G. Chopiniania, SIM 5, 4.

Köferl, J. Die Orgelbauer Gartner von Tachau. Ein Gedenkblatt, Deutsche Arbeit, Prag, 8, 7.

Kopfermann, Alb. Zur Veröffentlichung des Haydn'schen Flötentrios, Mk 8, 16.

Korkisch, Hubert. Zur Frage der Pensionsversicherung der Bühnen- und Orchesterangehörigen, OMZ 17, 18.

Krähe, L. Oper und Musikdrama, Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. 16. Band. Berlin 1909.

Kratochvil, V. Beethoven und Fürst Kinsky, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd.

Krause, Emil. François Auguste Gevaërt †, Die Orgel, Leipzig, 9, 2.

Krauß, Rudolf. Dramen als Operntexte, AMZ 36, 19.

Krebs, Carl. Johannes Brahms u. Philipp Spitta. Aus ein. Briefwechsel, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 7—8.

Kretzschmar, Hermann. Zwei Opern Nicolo Logroscino's, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908.
— Die Jugendsinfonien Joseph Haydn's, ibid.
Krutschek, P. und Franz X. **Haberl.** Choral und Choralausgaben, MS 42, 5.
Kühnau, Rich. Quellen-Untersuchungen zu Stendhal-Beyle's Jugendwerken: Vie de Haydn 1814. Vie de Mozart 1814. Rome, Naples et Florence en 1817, Dissertation, Marburg.
L., A. Das neue Meininger Hoftheater, Leipziger Neueste Nachrichten, 26. April 1909.
L., R. Moderne Orgelspielanlagen, SMZ 49, 15.
Lalo, Pierre. De quelques évolutions récentes de la Musique française, CMu 12, 9.
Lambinet, R. L'Improvisation, MM 21, 7.
Landormy, Paul. L'avenir de la Musique de chambre, CMu 12, 6.
Landowska, Wanda. Comment on dirigeait l'orchestre autrefois, Musica, Paris, Mai 1909.
Lange, Franz. Ist die »Rationelle Solmisationsmethode« auch eine Schulgesangsmethode der Gegenwart? Caecilia, Straßburg, 26, 4f.
Laser, A. Zu Heinrich Conried's Tode, NMZ 30, 16.
La Torre, F. Quale é il contenuto estetico della musica? RMI 16, 2.
Lederer-Prina, Felix. Elektra v. Rich. Strauß, Die Musik-Mappe, Leipzig, 4, 6.
Lefèvre, M. Le centenaire de Joseph Haydn, Musica, Paris, Mai 1909.
Lehmann-Nitsche, R. I canti e la musica in Patagonia, RMI 16, 2.
Le Senne, Camille. «Elektra» de Rich. Strauß al teatre de Dresden, RMC 6, 63.
— La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 75, 16f.
Leßmann, Otto. Julius Hey †, AMZ 36, 18.
Leszczyński, J. »Boleslaus der Kühne« von L. Różycki, Mm 5f.
Lisoni, Alberto. Le condizioni del personale dei r. istituti musicali in Italia, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
Liuzzi, Fernando. I codici musicali conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 2.
Löbmann, Hugo. Über das Atmen, SH 49 (1), 19f.
Loewenfeld, H. Randglossen zur Inszenierung der Zauberflöte, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 31.
Loewengard, M. Leopold Schmidt: Aus dem Musikleben der Gegenwart, Zeitung f. Literatur, Kunst u. Wissenschaft. Beilage des Hamburger Correspondenten, 1909, Nr. 7.
Lowe, C. Egerton. Beethoven's Pianoforte Sonatas. A short concise analysis, MMR 39, 461.
M., M. Die neue Orgel in der Marienkirche zu Gebweiler, Caecilia, Straßburg, 26, 1.
M., X. Das kirchliche Volkslied in der Landessprache und der katholische Gottesdienst, Caecilia, Straßburg, 26, 1f.
Mangeot, A. »Bacchus« (musique de Massenet), MM 21, 9.
Marchal, R. Electra et Cassandra, GM 55, 19.
Marsop, Paul. Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater, Die Deutsche Bühne, Berlin, 1, 2.
Martersteig, Max. Das Richard Wagner-Theater in Berlin, Berliner Tageblatt, 38, 213.
Marx, R. Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert? CEK 23, 5.
Matthews, J. Organ works of Max Reger, MO 32, 380f.
Mauclair, Camille. Un bon Livre (Landowska: Musique ancienne), CMu 12, 6.
Meissner, A. Musikleben im alten Rom, Die Tonkunst, Berlin, 13, 6.
Mello, Alfred. Joseph Haydn's Klaviersonaten, Mk 8, 16.
Mens, Leo. Jets naar aanleiding van een opmerking in het artikel over M. H. C. Schmölling (Cae 66, 1), Cae 66, 5.
Moißl, Franz. Christoph Demantius, Mitteil. des Vereins f. Heimatkunde d. Bezirke Böhmisch-Aicha, Friedland usw. 1907. S. 104—110, 153.
Mojsisovics, Roderich von. Ziele und Grenzen der Orgelkomposition, Die Orgel, Leipzig, 9, 1.
— Erich Wolf Degner †, ibid. 9, 2.
— Offener Brief an Herrn Ernst Challier sen. (50jähr. Schutzfrist betreffend) RMZ 10, 17.
Morgenstern. Mich. Frank, Gymnas. Schleusingen, Schulprogramm 1909.
Müller, Heinr. Die alten Orgelwerke in der Stadtkirche zu Friedberg i. H., MSfG 14, 3.
Müller, Rupertus. Das neue Gesangbuch für die Erzdiözese Cöln, GBl 34, 4/5.
Müller-Hartmann, Rob. Vom musikalischen Fortschritt, HKT 13, 8.
Münch, Auguste. Die Musik im Dienste der Volkserziehung, MSS 4, 2f.
Naaff, Anton Aug. Max Josef Beer, L 32, 11.
Nagel, Wilibald. Die Meistersinger in der deutschen Kunst (Aus: »Studien zur Geschichte der Meistersänger), BfHK 13, 8.

Nef. Die Jodler des Josef Felder, SMZ 49, 15.
Neisser, Arthur. Zur Frage einer musikalischen Versuchsbühne, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 14.
Neumann, Heinr. Deutsche Konzertdirigenten, Die Woche, Berlin, 10, 17.
Neumark, J. Das neueste Werk von Max Reger, Mm 7.
Niecks, Frederick. Robert Franz. On himself and on his productive and reproductive work, MMR 39, 461.
Niewiadomski, St. M. Karłowicz, Słowo polskie, Lemberg.
— »Boleslaus der Kühne« von Rózycki, ibid.
Nolthenius, H. Leander Schlegel, WvM 16, 20.
Opieński, H. M. Karłowicz, Nowa Gazeta, Warschau.
Ostwald, Hans. Erotische Volkslieder, Sexual-Probleme, Frankfurt a. M., 5, 3.
Parker, D. C. Operatic »boys«, MMR 39, 461.
Pelicelli, Nestore. Nicola Burzio, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1.
Peiser, G. Das russische Ballett, AMZ 36, 20.
Pfitzner, H. Zur Grundfrage der Operndichtung, SMH 6, 5.
Pfordten, Herm. v. d. Josef Haydn, KW 22, 16.
Piovano, Fr. Notizie storico-bibliografiche sulle opere di Pietro Carlo Guglielmi (Guglielmini) con appendice su Pietro Guglielmi, RMI 16, 2.
Platzhoff-Lejeune, Ed. Programmes et public, VM 2, 15.
Pohl, Louise. Zu Ernst Reimann's Bülow-Biographie, BfHK 13, 8.
Pougin, Arthur. Première représentation de Bacchus, M 75, 19.
Prelinger, Fritz. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, S 67, 16.
Prümers, Adolf. Die Kunst vom falschen Singen. Die Tonkunst, Berlin, 13, 5.
— Das Dreiklassensystem in der Musik, Die Tonkunst, Berlin, 13, 2.
— Der Kampf um den Gassenhauer, Die Tonkunst, Berlin, 13, 7.
Puttmann, Max. Joseph Haydn als Vokalkomponist. (Zum 100jährig. Todestag des Meisters), BfHK 13, 8.
Rabich, Ernst. Volks- und Volksschulgesang, BfHK 13, 8.
Racster, Olga. The romance of Queen Elizabeth's Violin, The Cremona, London, 3, 26.
Reichelt, Joh. Carl Scheidemantel, Theater-Courier. Berlin, 16, 787.
Reinecke, C. Hausmusik, Die Woche, Berlin, 10, 17.
Ribbentrop, R. v. Neuerung an Klavierspiel-Apparaten (System Bernhard Ehlers), ZfI 29, 22.
Richter, Bernh. Fr. Über Seb. Bach's Kantaten mit obligater Orgel, Bach-Jahrbuch 1908.
Rinaldi, U. Anche le parti orchestrali a note reali, RMI 16, 2.
Ritter, A. Vorbedingungen für den Kunstgesangsunterricht, Sti 3, 8.
Rüdder, M. de. Edgar Tinel: Katharina, NMZ 30, 16.
Rupp, E. Um die Orgel der Zukunft. Ein Wort der Abwehr, ZfI 29, 22f.
Rychnowsky, Ernst. Felix Weingartner's »Orestes«, S 67, 19.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy, Die Orgel, Leipzig, 9, 2.
S., W. F. Mendelssohn-Bartholdy und seine Beziehungen zur katholischen Kirchenmusik, GBl 34, 4/5.
Saavedra, Dario. Einfluß der Musik auf Bildung und Sitten, WvM 16, 19f.
Saviotti, A. La Musica alla Corte dei Duchi di Urbino, CM 13, 4f.
Scherber, Ferdinand. Das Haydn-Museum in Wien, Mk 8, 16.
Schlösser, Hugo. Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche St. Elisabeth in Wien, GR 8, 2f.
Schmid, Otto. Maria Antonia Walpurgis. Eine fürstliche Dichterin und Komponistin, NMZ 30, 15.
Schmidt, Leopold. Das Richard Wagner-Theater, S 67, 18.
— Georg Friedr. Händel. (Zu seinem 150. Todestage), S 67, 15.
— Ein Jubiläum (Philharmonie in Berlin), S 67, 16.
Schmitz, E. Rich. Strauß' »Elektra«, Hochland, München, 6, 7.
— Joseph Haydn und die Gegenwart, Hochland, München, 6, 8.
Schneider, Max. Bearbeitung Bach'scher Kantaten, Bach-Jahrbuch 1908.
Schnerich, Alfred. Haydn's Maria Zeller Messe, Mk 8, 16.
Schols, Hans. Brief des seligen Vater Haydn an seinen Freund Mozart im Himmel, Mk 8, 16.
Schröter, Oscar. Elektra und Kassandra. Der neueste »Fall Strauß«, NMZ 30, 15.
Schünemann, Georg. Ein Skizzenblatt Joseph Haydn's, Mk 8, 16.
— Joseph Haydn's erste Sinfonien, AMZ 36, 20f.
Schüz, A. Ein Pfadfinder im Reich der Töne (Georg Capellen), NMZ 30, 15.
Schwartz, Rud. Verzeichnis dee in allen Kulturländern i. J. 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters für 1908.

Seidl, A. Das Ereignis der Dresdner »Richard Strauß-Woche«, Nord u. Süd, Berlin, 33, 3f.
Severinsen, P. Nikolaus Tech und die Decius-Lieder, MSfG 14, 5.
Shakespeare, William. Expression in song, Mus 14, 5.
Sharp, J. Wharton. Beethoven's »Romance in G« for violin, St 19, 225.
— A note on the Mendelssohn string quartets, St 19, 226.
Sigl, Max. Gesang-Musik. Eine Studie, GR 8, 3f.
Sincero, D. Boris Godounow al teatro Alla Scala di Milano, RMI 16, 2.
Smolian, Arthur. Richard Strauß, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3425 v. 18. Febr. 1909.
Sömmern, H. Vom Segen unserer Singstunde. Die Tonkunst, Berlin, 13, 3.
Sonne, Otto. Eine neue szenische Einrichtung der »Zauberflöte« (von Dr. H. Löwenfeld in Leipzig), Illustr. Zeitung, Leipzig, 132, 3435.
Spanuth, Aug. Heinrich Conried, S 67, 18.
— Symphoniekonzert-Progr., S 67, 17.
— »Die Sühne«. Oper von Ingeborg von Bronsart, S 67, 15.
— Zur Frage der »Parsifal«-Aufführungen, S 67, 19.
— Rückblick auf das Musikjahr 1908, Konzert-Taschen-Buch 1909/1910 des Konzertbureaus Emil Gutmann in München, DMMZ 31, 20.
Sperando. Elektra, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 5.
— Das Carmen-Problem, ibid. 5, 12.
Speyer, Edward. Brief Beethoven's an M. Schlesinger, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
— Verzeichnis der Beethovenschriften in der Sammlung von E. Speyer in Shenley bei London, Beethoven-Jahrbuch, II. Band.
Spitta, Fr. Zur Jubiläumsfeier Josef Haydn's, MSfG 14, 5.
Stein, Albert Gereon. Haydn-Mozart-Beethoven, Cäcilia, Breslau, 17, 1f.
Sternfeld, R. Elektra, März, München, 3, 8.
Stieglitz, Olga. Josef Haydn's Klaviermusik im Lichte der Gegenwart, KL 32, 10f.
Stoecklin, Paul de. Autour de Paul Dupin, CMu 12, 5.
— 'Chand d'musique, CMu 12, 7.
— Gabriel Fauré, ibid.
Storck, Karl. Zur »Elektra« von Rich. Strauß, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 53, 7.
— Vom Knaben Mozart, Der Türmer, Stuttgart, 11, 8.
Straeten, E. van der. The revival of the viols, St 19, 226.
Szopski, F. M. Karłowicz, Gloswarszawski, Nr. 46.
Tebaldini, G. Telepatia musicale a proposito dell' Elettra, RMI 16, 2.
Th. Friedrich Smetana. Zur 25. Jährung seines Todestages, 12. Mai 1884, RMZ 10, 20.
Thibaut, P.-J. Etude de musique orientale, SIM 5, 4.
Thomas-San-Galli, Wolfgang A. Musikalische Intimitäten, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 6.
— Georg Friedrich Händel. Zur 150. Wiederkehr seines Todestages, RMZ 10, 16.
— Nieder mit der Kritik! RMZ 10, 17.
Toni, A. Nuovo contributo allo studio della psiche rossiniana, RMI 16, 2.
Torchi, L. L'acustica, base dell' orchestrazione RMI 16, 2.
Torrefranca, F. R. Strauß e l'Elektra, RMI 16, 2.
Touaillon, Heinrich u. Christine. E. Th. A. Hoffmann's »Undine«, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 3/4f.
Trowell, T. Arnold and Garnet C. Violoncellists past and presant, St 19, 225.
U., J. Felix Mendelssohn-Bartholdy u. das Theater, Theater-Courier, Berlin, 16, 790.
Udine, Jean d'. Die Rolle der Gemütsbewegung, des Schaffensdranges u. der Eingebung bei der Entstehung eines Kunstwerkes, Mk 8, 15.
Unger, Max. Joseph Haydn und August Wilhelm Iffland, Mk 8, 16.
— Musikalisches aus Bromberg vor ca. 100 Jahren, Historische Monatsblätter f. d. Provinz Posen 10, 4.
Urbach, Otto. Felix Draeseke's Mysterium »Christus«, NMZ 30, 16.
V., M. Haydn et sa musique religieuse, Caecilia, Straßburg, 26, 4.
Vancsa, M. Leoncavallo's Oper »Zaza«, Die Wage, Wien, 12, 15.
Vauxcelles, Louis. Peintres et statuaires musiciens, Musica, Paris, Mai 1909.
Veith, Ildefons. Das Orgelspiel mittels elektrischer Kraftübertragung, GR 8, 2f.
Vogel, R. Gassenhauer u. Tanzlied, Der Türmer, Stuttgart, 11, 8.
Voigt, Woldemar. Zu Bach's Weihnachtsoratorium, Teil 1—3, Bach-Jahrbuch 1908.
Voss, Fritz. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Zum 100jährigen Geburtstag, Die Harmonie, Hamburg, 1, 1f.
Wagner, Richard, an Franz Overbeck, BB 32, 1–3.
Walewski. »Boleslaus der Kühne« von Rózycki, Nowa Reforma, Krakau.
— Die polnische Musik in Analyse und Synthese, Krytyka, Fehruarheft, Krakau.

Wappenschmitt, Oscar. Die Durchführung im 1. Satz von Haydn's Militärsymphonie, Mk 8, 16.
Watson, Jo-Shipley. A pictorial Schumann Album, Mus 14, 5.
Weber-Robine, Friedr. Selbstspielende Instrumente im Dienste des Künstlers und der Volkskunst, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 19, 32.
Weigl, Bruno. »Der Traum«, Oper in 3 Akten von Gustav Mraczek (Bespr. der Urauff. in Brünn), Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 5.
Weimar, G. Professor Dr. J. G. Herzog †. CEK 23, 4.
Weimar, H. Über Choralrhythmus, Die Orgel, Leipzig, 9, 3.
Wellmer, Aug. Joseph Haydn. Zu sein. hundertsten Todestage († 31. Mai 1809), MSS 4, 2.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein geistliches Oratorium u. seine Kirchenmusik, Die Orgel, Leipzig, 9, 2.
Westerby, Herbert. The story of the symphony, MO 32, 380f.
Wetzel, Hermann. Beethoven's Sonate op. 110, eine Erläuterung ihres Baues, Beethoven-Jahrbuch, II. Bd.
White, W. A. Common sense in harmony teaching, Mus 14, 5.
Wilson, Arthur B. A country musical festival. A study of community work in music as exemplified in the Litchfield County (Conn.) Choral Union, Mus 14, 5f.
Windust, Ernest. Old violins versus new, St 9, 226.
Wirth, Moritz. Dr. Hans Löwenfeld's neue Zauberflöte, Deutscher Kampf, Leipzig, 5, 9.
Witzleben, von. Die Bestimmungen für die Trompeterkorps im neuen Exerzierreglement für die Kavallerie, DMMZ 31, 19.
Wustmann, Rud. Individualismus als musikgeschichtlicher Begriff, Studium Lipsiense, Ehrengabe, Karl Lamprecht dargebracht aus Anlaß der Eröffnung des Kgl. Sächs. Instituts für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig von Schülern aus der Zeit seiner Leipziger Wirksamkeit.
Wylezyński, A. Rimsky-Korsakoff, Mm 2.
Zuschneid, Karl. Singschulen, GpB 3, 5. Daheim, Leipzig.
— Pädagogische Gesichtspunkte für den ersten Klavierunterricht. (Aus Zuschneid's Klavierschule), Der Volksgesang, Beilage zur SMZ 49, 15.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Dresden.

Erste gesellige Zusammenkunft am 29. April 1909. Der Vorsitzende, Herr Oberregierungsrat Dr. Ermisch, legte die Ziele der IMG. und die Aufgabe der Ortsgruppe Dresden dar. Der Unterzeichnete sprach über Entstehung und Wert des altweimarer Zauberflötentextes, an dem Goethe höchst wahrscheinlich viel Anteil hat[1]). Die Herren Hofopernsänger Dorant-Dreßler und Konzertsänger Nüßle, begleitet von Herrn Urbach, trugen einige der bekanntesten Zauberflötenarien in der Weimarer Fassung vor, das stilistisch Gebundenere, Reinere und sittlich Würdigere dieses Textes trefflich wiedergebend; zum Schluß wurden vier Lieder aus Schein's *Musica boscareccia* von den Damen Matthei (Gesang), Tornow (Violine) und Herrn Kantor Kötzschke frisch und gewinnend musiziert.

Rudolf Wustmann.

Leipzig.

Am 23. April veranstaltete unsere Ortsgruppe zur Erinnerung an den hundertjährigen Todestag Joseph Haydn's eine wohlgelungene Haydn-Feier. Zum ersten Male für Leipzig kam das im vorigen Jahre neu aufgefundene Violinkonzert *G* dur, vorgetragen von Frl. Pászthory, zur Aufführung, das trotz einiger Schwächen im großen ganzen einen günstigen Eindruck hinterließ. Ferner kamen an orchestralen Werken noch einige Sätze (Rezitativ: Adagio—Adagio) für Solovioline Frl. Pászthory), Solovioloncelle (Frl. Klengel) und Orchester aus der selten gespielten *C* dur-Sinfonie *»le midi«*, zu Gehör, und den vokalen Teil bildeten verschiedene Lieder für Solo und gemischten Chor von Haydn. Der Peterskirchenchor, unter der Lei-

1) Der größere Teil dieses Vortrags gedruckt »Propyläen« (München) Mai 1907.

tung seines Kantors Herrn Gustav Borchers trug mit großem Erfolge: Die Harmonie der Ehe, Die Beredsamkeit, Der Greis und Aus dem Dankliede von Gellert vor, Frl. Hedwig Borchers erfreute die Zuhörer durch die Wiedergabe der Arie der Sara aus dem italienischen Oratorium »Die Heimkehr des Tobias« und sang schließlich mit ihrem Vater Herrn Kantor Gustav Borchers die drei schottischen Lieder: 1) Schläfst oder wachst Du, 2) Maggy Lauder, 3) Philly und Willy. Im Mittelpunkt des Programms stand ein Vortrag des Herrn Dr. A. Schering: »Die Pflege Haydn's im 19. Jahrhundert«, der in der Hauptsache eine statistische Zusammenstellung von Aufführungen Haydn'scher Werke im 19 Jahrhundert brachte. Allen mitwirkenden Künstlern, die zum guten Gelingen des Abends mit beigetragen haben, sei an dieser Stelle nochmals gedankt. **C. Ettler.**

Umfragen.

Nachdem die Angabe Pohl's, Haydn's Klaviersolo Nr. 3 (1766) und seine zwei Sonaten Nr. 1 u. 2 (1767) seien verloren gegangen, sich als irrig erwiesen hat, darf man mit der Möglichkeit rechnen, daß sich auch die 8 Divertimenti noch irgendwo finden, die Pohl gleichfalls als verloren gegangen bezeichnet hat. Da mir Gewißheit darüber sehr erwünscht ist, um meinen ersten Band der Haydn'schen Klavierkompositionen abschließen zu können, so gebe ich nachfolgend die thematischen Anfänge der vermißten Divertimenti und bitte alle Bibliothekare des In- und Auslandes sowie die Privatpersonen, welche im Besitze von alten Abschriften Haydn'scher Klavierstücke sind, sich mit Nachforschen bemühen und etwaige Funde mir gütigst bekannt geben zu wollen.





Auch um gefällige Auskunft über Autographe von Haydn'schen Soloklavierkompositionen wird dringend gebeten; nur 2 Autographe konnten bisher eingesehen werden. Von hohem Wert wäre die Ermittelung des Autographs der *F*dursonate, deren erstes Thema  lautet. Artaria & Co. besaß s. Z. dieses Autograph und noch 5 andere von Solosonaten, aber die gen. Firma weiß nichts über den Verbleib der Autographe.

Dr. **Karl Päsler**, Charlottenburg 2, Pestalozzistr. 3.

Die Münchener Kgl. Hof- und Staatsbibliothek besitzt das Tenor-Stimmbuch des folgenden Druckes: »*Quatuor parium vocum Lamentationes Hieremiae prophetae. Tempore Quadragesimali in Templis cantari solitae, numeris Musicis redditae: A Venceslao Samotulino Polono, Serenis. Regis Poloniae Sigismundi Augusti Musico. Quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum. Cracoviae Lazarus Andree excudebat, MDLIII*«. Der Unterfertigte ersucht höflichst alle, die von der Existenz der übrigen Stimmbücher wissen, um gütige Benachrichtigung.

Ebensolche Bitte richtet der Unterzeichnete betreffs aller Stimmbücher von »*Aliquot hymni ecclesiastici, vario melodiarum genere editi per Sebastianum de Felstin. Cracoviae, apud Hier. Vietorem, A. D. MDXXII.*

Dr. **Adolf Chybiński**, Musikschriftsteller,
Krakau (Österreich, Galizien), Sobieski-Straße 19.

Mitteilung über den Kongreß. Es diene zur Mitteilung, daß ein ausführlicher Kongreßbericht (in Buchform) erscheint, der den Kongressisten gratis zugesendet wird und von den Mitgliedern der IMG. käuflich erworben werden kann.

Neue Mitglieder.

Arthur E. Bosworth i. Fa. **Bosworth & Co.**, Leipzig, Roßplatz 3.
Königl. ung. Landes-Musikakademie, Budapest, Liszt Ferency tér 12.
Wolfgang Micheli, Berlin NW. 6, Albrechtstraße 18 I.
Dr. **A. Möhler** in Pfrungen in Württemberg.
Dr. **Lothar Herbert Perger**, Wien IV, Alleegasse 35.
Professor **Richard Robert**, Wien IX, Liechtensteinstraße 43.
Arthur Johannes Scholz, Musikdirektor, Olmütz i. Mähren.
Friedrich Schwabe, Opern- und Konzertsänger, Zürich V, Horneggstraße 15.
Julius J. Major, Komponist und Lehrer an der Landes-Lehrer-Präparandie, Budapest, Rökk-Szilàrdg. 26.
J. B. Clark, Esq., Rosslyn, Beech Grove Road, Newcastle-on-Tyne.
W. Vowles, Esq., The Sanatorium, Stratton-on-the-Fosse, near Bath.
Dr. **W. H. Grattan Flood**, Rosemount, Enniscorthy (Irland).
Redaktion der polnischen Musikzeitung »**Mloda muzyka**«, Warschau, Krucza 7.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Joseph Preising, früher Kaplan in Soest, jetzt: Pfarrer in Hagen (Westf.).
Dr. **Ludwig Scheibler**, jetzt: Godesberg b. Bonn, Bachstraße 10.
W. N. F. Sibmacher-Zynen, Amsterdam, jetzt: Joh. Verhulststraat 139.

Ausgegeben Anfang Juni 1909.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10. Zehnter Jahrgang. **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 ℛ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Resolutionen, die auf dem III. Kongrefs der Internationalen Musikgesellschaft gefafst wurden.

Sektion Ia.

Der III. Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft begrüßt es mit besonderer Genugtuung, daß in der unmittelbar vorausgegangenen internationalen Konferenz die Herausgabe eines *Corpus scriptorum de musica* unter Beteiligung von Vertretern der verschiedenen Staaten organisiert wurde. Es wird die zuversichtliche Erwartung und das Ersuchen ausgesprochen, daß dieses nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für alle verwandten Gebiete hochwichtige und für die Kulturgeschichte im allgemeinen hochbedeutsame Unternehmen an allen kompetenten Orten die notwendige und geeignete Unterstützung und Förderung finde. Zugleich ergeht an alle Mitglieder der Internationalen Musik-Gesellschaft die Aufforderung, in jedweder Weise, besonders auch durch die Ermunterung nahestehender Institute und Persönlichkeiten zur Subskription dem Interesse dieser schwierigen Publikation zu dienen.

Beantragt von **Pierre Aubry.**

Sektion Ie.

Die in der Sektion Ie aus Anlaß des Wiener Kongresses tagende Kommission zum Studium der Lautenmusik hat den Beschluß gefaßt, an die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland die Bitte zu richten, bei den von ihr veranlaßten Aufnahmen von Musikbeständen ihr besonderes Augenmerk auch der Aufnahme von Tabulaturen sämtlicher Instrumente (in Handschriften und Drucken) zuwenden zu wollen.

Beantragt von **Edward J. Dent**, Dr. **Ecorcheville**, Dr. **Adolf Koczirz**, Dr. **Johannes Wolf.**

Sektion II.

I. Der Kongreß fordert die bestehenden Phonogrammarchive auf, sich zu einigen über die Methode der Aufnahme, insbesondere über die Wahl der Apparate. Beantragt von Professor **P. Schmidt.**

II. Die Aufzeichnung und Publikation einstimmiger Melodien soll erfolgen mit detaillierten Analysen und Kommentaren, jedoch ohne den geringsten Versuch einer Harmonisierung, wo diese nicht im Volke selbst üblich ist, überhaupt ohne irgendwelche Änderungen oder Ergänzungen des Urtextes.

Beantragt von Direktor **Korganoff.**

III. Bis zum nächsten Kongresse soll ein Fragebogen für musikalische Ethnographie und Folklore vorbereitet und als einer der Hauptgegenstände auf die Tagesordnung des Kongresses gesetzt werden.

Beantragt von **Eugenie Lineff.**

Sektion III.

I. Da die Reform des Musik- und besonders des Gesangsunterrichtes eine notwendige Bedingung für den Fortschritt der Kunst und der allgemeinen Kultur bedeutet, soll in jedem Staate eine Enquete einberufen werden, an welcher Vertreter der Unterrichtsbehörden und aller Fachkreise teilzunehmen haben.

Gegenstände der Beratung dieser Enquete sollen sein:

1. Feststellung der Lehrziele und Lehrpläne für Musik nach modernen Grundsätzen in allen Schulkategorien, besonders aber für die Anstalten zur Ausbildung von Gesangslehrern für allgemeine und Fachschulen.
2. Regelung des Prüfungswesens.
3. Vorschläge zur ideellen und materiellen Hebung des Musiklehrerstandes.

Beantragt von Professor **Franz Haböck.**

II. Der III. Kongreß der IMG. empfiehlt mit besonderem Hinweise auf die in Wien gebotenen, so hochinteressanten Konzerte, Aufführungen historischer Werke zur Vertiefung des künstlerischen Verständnisses und zur Klärung des Geschmackes.

Beantragt von Mr. **Malherbe.**

III. Der III. Kongreß der IMG. empfiehlt den Redaktionen der Tageszeitungen, nur musikhistorisch geschulte Berichterstatter zu verwenden, um dem Publikum in seinem Bestreben, sich zu bilden, entsprechen zu können.

Beantragt von Mr. **Malherbe.**

IV. Der III. Kongreß der IMG. beschließt, an die Regierungen aller Kulturstaaten die Aufforderung zu richten, in dem Geschichtsunterricht an Mittelschulen Rücksicht zu nehmen auf die Hauptphasen und hervorragendsten Meister der Tonkunst mit Hinweis auf die kulturelle Bedeutung der Musikpflege und die Fortschritte der Musikwissenschaft. Auch in den Bürgerschulen oder den diesen gleichwertigen Schulen sollte wenigstens auf einige Tonheroen der betreffenden Länder in der Heimatskunde aufmerksam gemacht werden, so z. B. in Deutschland und Österreich auf Bach und Händel und die Meister der klassischen Wiener Schule (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), von denen biographisch-künstlerische Geschichtsbilder gegeben werden sollten. Zur Illustration sollten einzelne Beispiele, besonders bei

internen Aufführungen von Liedern und Kammermusikstücken sowie Gelegenheit geboten werden, populären Konzerten mit sorgfältig ausgewähltem Programm beizuwohnen. Hiedurch würde der Veredlung des Geschmackes und der Reinigung der Sitten Vorschub geleistet und eine passende Ergänzung zu den körperlichen Übungen geschaffen werden. Diese letzteren könnten teilweise mit musikalischen (gesanglich-rhythmischen) Übungen vereint werden, wodurch der Anstand der Bewegungen gehoben würde.

Beantragt von **Guido Adler.**

Sektion IV.

I. a) Es ist dringend erwünscht, daß die Musikgelehrten bibliographisches Material (Ergänzungen und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon, neue Fundorte, neue Werke, neue Autoren usw.) dem Bibliographischen Bureau der IMG. (Berlin W. Schinkelplatz 6) mitteilen.

b) Das Bibliographische Institut zu Berlin wird nach Möglichkeit bereit sein, jedem Interessenten gegen Erstattung der Unkosten einschlägige Auskunft zu geben.

c) Außerdem ist in geeigneter Weise eine Veröffentlichung des Gesamtmaterials als Ergänzung zu Eitner in Aussicht zu nehmen.

II. Die bibliographische Kommission der IMG. soll beauftragt werden, über die Anschaffungsfonds für Musikalien und Schriften über Musik in den öffentlichen Bibliotheken der einzelnen Länder Erhebungen anzustellen.

III. Die Sektion empfiehlt nach Vorschlag des Herrn Dr. Mantuani die Anlage a) eines Lexikons des deutschen Liedes, b) eines Verzeichnisses der historischen katholischen liturgischen Texte, c) eines Opernlexikons und zwar in tabellarischer Form.

IV. Im Interesse der Musikwissenschaft als auch des musikwissenschaftlichen Nachwuchses ist es unbedingt wünschenswert, daß in Zukunft musikwissenschaftliche Vorbildung eine Grundbedingung zur musikbibliothekarischen Anstellung sei.

Auf Anregung von Dr. **Abert** und Prof. Dr. **Wolf.**

V. Der III. Kongreß der IMG. beschließt, bei Regierungen und gelehrten Gesellschaften das Ersuchen zu stellen, daß bei den von diesen subventionierten wissenschaftlichen Reisen besonders von Philologen und Historikern Rücksicht genommen werde auf musikalische Vorlagen älterer Zeit, welche in Sammelcodices oder sonst zerstreut sich finden. Wenn auch der betreffende Forscher nicht auf dem Gebiete der Musikwissenschaft heimisch sein sollte, so genügte doch, auf diesen oder jenen Fund aufmerksam zu machen und Beobachtungen mitzuteilen. Am zweckmäßigsten wäre es, wenn Forscher, die mit photographischen Apparaten ausgestattet sind, Aufnahmen machen würden, was bei dem heutigen Verfahren (Papier, schwarz-weiß) ohne Mühe geschehen und wenigstens als Grundlage einer ersten Nachricht dienen könnte. Diese sollte an ein Universitätsinstitut des zugehörigen Staates gerichtet werden, das verhalten wäre, öffentlich davon Mitteilung zu machen (etwa in der Zeitschrift der IMG.).

Beantragt von **Guido Adler.**

Sektion Va.

I. Die Mitglieder des III. Kongresses der IMG. begrüßen aufs wärmste die Maßnahmen Sr. Hlgkt. Papst Pius X. zur Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges vom wissenschaftlichen wie vom künstlerischen Standpunkte aus und erklären, an ihrer Verwirklichung nach Kräften mitarbeiten zu wollen.

II. In Erwägung, daß der allgemeine Verfall der kirchlichen Instrumentalmusik erst im 18. Jahrhundert eingerissen ist, und daß anderseits im 17. Jahrhundert Kirchenkompositionen mit Instrumentalbegleitung entstanden, die, soweit man bisher zu beurteilen vermag, dem Geiste und Ernste der Liturgie nicht widersprechen, erklärt die Sektion, daß eine wissenschaftliche Untersuchung dieser Periode nach den Quellen eine dringende Aufgabe der Gegenwart sei.

III. In Rücksicht auf die große Bedeutung der kirchenmusikalischen Forschung für die allgemeine Musikwissenschaft und Musikpflege und die bedeutsame künstlerische, kulturelle und kirchliche Mission, die die Kirchenmusik zu erfüllen hat, erscheint es wünschenswert, daß allenthalben an den Hochschulen, insbesondere der Hochschule für Musik (Akademien der Tonkunst, Konservatorien) Lehrstühle für wissenschaftlichen bzw. praktischen Betrieb der Kirchenmusik eingerichtet werden.

IV. In Rücksicht auf die hervorragende Anteilnahme der Volksschullehrer an der Pflege der Kirchenmusik erscheint es als wünschenswert, daß an allen Lehrerbildungsanstalten der kirchlichen Tonkunst insbesondere dem gregorianischen Choral eine große Aufmerksamkeit zugewendet werde.

Sektion Vb.

(Grundsätze evangelischer Kirchenmusik.)

1. Das Fundament der evangelischen Kirchenmusik ist das evangelische Gemeindelied als allein dem Gemeindegedanken der evangelischen Kirche entsprechend.

2. In der kirchlichen Kunstmusik ist jede Kompositionsform zulässig.

3. Aus dem evangelischen Gemeindegedanken ist das Wesen des evangelischen Kirchenchores allein zu bestimmen. Seine natürliche Stellung und Aufgabe gibt ihm der Wechselgesang.

4. Der Verwendung des Sologesanges im evangelischen Gottesdienste steht das Geneindeprinzip nicht entgegen.

5. Auch die selbständige Instrumentalmusik ist im evangelischen Gottesdienste zulässig, wenn sie dem Verlauf der Gemeindefeier förderlich ist.

Beantragt von Dr. **Sannemann** (Hettstedt).

Sektion Vc.

1. Die Sektion Vc (Orgelbau) auf dem III. Kongreß der IMG. erkennt es als eine dringende Notwendigkeit an, daß ein Regulativ über Orgelbau bestehe, welches in kurzen Sätzen die Prinzipien des soliden und künstlerischen Orgelbaues enthält und die Preis- und Expertenfrage regelt, und so die Grenzen für behördliche Regulative in einzelnen Ländern und Provinzen absteckt.

2. Die Sätze dieses Regulativs sind von einem Arbeitsausschuß entworfen und einstimmig angenommen worden.

3. Die Sektion hat beschlossen, den III. Kongreß der IMG. zu bitten, die Drucklegung dieses Regulativs und seine Mitteilung an die Behörden, Orgelbauer und Orgelbausachverständigen zu übernehmen, und hat zur Erledigung der noch notwendigen Arbeiten eine internationale Kommission erwählt, deren Vorsitz die Herren Dr. Schweitzer und Abbé Dr. Mathias, beide aus Straßburg, übernehmen.

4. Die IMG. wird ersucht, alle neun Jahre auf ihrem Kongreß eine Sektion für Orgelbau vorzusehen, welche die schwebenden Fragen behandelt, dieses Regulativ durchsieht und etwaige Änderungen, die zur jeweiligen Modernisierung desselben erforderlich sind, anbringt, so daß eine anerkannte internationale Norm besteht, die über die künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung des Orgelbaues wacht.

Redaktioneller Teil.

Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongrefs der IMG.

Als Ganzes betrachtet, stellen die musikalischen Veranstaltungen der Haydn-Zentenarfeier wohl eine der imposantesten praktischen Demonstrationen älterer Tonkunst vor, die bis dahin unternommen wurden. Außer dem Chorkonzert, das Haydn's »Jahreszeiten« brachte, gab es keine Aufführung, die nicht in irgendeiner Art solche Tonkunst gebracht hätte, die von der heutigen Musikauffassung als »historische« Musikaufführungen angesehen würden. Allerdings bedarf dieses Wort einer erklärenden Anmerkung insofern, als Haydn'sche Messen in Wien und teilweise in Österreich überhaupt zum ständigen Repertoire der Kirchenchöre gehören, aber für den Nichtösterreicher handelte es sich auch hier um Werke, die er nicht durch Aufführungen kannte, so daß er in die Lage versetzt war, aus dem frischen Eindruck einer praktischen Demonstration heraus zu ihnen Stellung zu nehmen. Auch im zweiten Kongreß der IMG. in Basel waren historische Konzerte veranstaltet worden, sie trugen aber einen wesentlich anderen Charakter wie in Wien, nämlich einen internationalen. Man hatte in Basel den früheren Hauptländern der Musik in einigermaßen gleicher Weise Rechnung zu tragen gesucht, auch die Niederlande, England und Spanien kamen mit Werken ihrer Tonkunst zu Worte. Anders die historischen Aufführungen in Wien. Hier wurde lediglich österreichische Musik — im Sinne, wie ihn die Denkmäler der Tonkunst geprägt haben — geboten, mit Rücksicht auf das Haydn-Jubiläum. Das war vollständig am Platze und sicherte zudem den Aufführungen einen bestimmten, ausgeprägten Charakter. Ein Land wie Österreich und vor allem eine Stadt wie Wien kann auch vor dem Auftreten der »Wiener Klassiker« auf eine Tonkunst zurückblicken, die ihnen eine recht bedeutende Stellung in der Geschichte der Musik einräumt.

Noch nach einer anderen Seite hin bedeuten die musikalischen Veranstaltungen eine gewichtige Äußerung musikgeschichtlicher Arbeit. Die aufgeführten Werke waren fast durchgängig dem reichen Schatze der Denkmäler

der Tonkunst in Österreich entnommen, die nun einmal auch ihren rein künstlerischen Wert erproben und weiteren Kreisen zeigen konnten, welche Schätze hier, teilweise seit Jahren, vorliegen, aber noch gar nicht benützt worden sind. In diesem Nutzbarmachen der »Denkmäler« ist denn auch eines der charakteristischen Merkmale des Haydnfestes zu erblicken, wobei noch zu bemerken ist, daß die Musikhistoriker eben gut daran tun, selbst für Aufführungen zu sorgen. Denn es dürfte schon noch einige Zeit verstreichen, bis die Musiker aus eigener Initiative zu den Denkmälerbänden greifen und ihre Vermittlerrolle wirklich erfaßt haben. Der durchschlagende Erfolg, den einige der aufgeführten Werke davontrugen, zeigte wenigstens klar, welcher Versäumnisse man sich einem gesund empfindenden Publikum gegenüber zuschulden kommen ließ, wenn ihm derartige Werke vorenthalten werden.

Um den nicht am Feste und Kongresse anwesenden Mitgliedern der IMG. von dem ganzen Verlaufe der Wiener Tage einen klaren Begriff zu geben und zugleich um diese in unserm Gesellschaftsorgan festzuhalten, ist es wohl nötig, die Veranstaltungen einzeln durchzugehen, wobei sich immer noch Gelegenheit bieten wird, Zusammengehörendes zusammenzufassen.

Am Montag, den 24. Mai fand abends in der Volkshalle des Rathauses ein zwangloser Begrüßungsabend statt, an dem der Deutsche Volksgesangverein die sehr passende Gelegenheit ergriff, österreichische Gebirgsvolkslieder vorzutragen. Nirgends, auch in der Schweiz nicht, wird diesen einfachen Gesängen von seiten der Gebildeten ein solches öffentliches Interesse geschenkt wie in Wien, es gehört neben aller Naturliebe noch ein besonderer Enthusiasmus dazu, den Schnadahüpfeln, Jodlern usw. ein fortgesetztes künstlerisches Interesse entgegenzubringen. Die teilweise recht launigen Vorträge, besonders die solistischen des Prof. Pommer wurden von den internationalen Zuhörern mit großem Beifall aufgenommen.

Andern Tags fand vormittags in der leider in Anbetracht der vielen Zuhörer zu kleinen k. k. Hofburgkapelle die Festmesse statt, wozu J. Haydn's Mariazeller Messe mit Einlagen von Michael Haydn gewählt worden war. Im ganzen bot das Fest zwei Messen Haydn's, nämlich in Eisenstadt — wovon noch die Rede sein wird — die Nelsonmesse. Es sind dies zwei Messen aus der besten Zeit Haydn's, in ihrer Erfindung von großer Gleichmäßigkeit, im Charakter eigentlich überall würdig. Am meisten fiel mir ein stark subjektiver Zug auf, der diesen Messen ein ganz besonderes Gepräge gibt und mich oft stark an Anton Bruckner, vor allem an sein so eigenartiges *Te deum* erinnerte. Interessant sind besonders das *Benedictus* und *Agnus dei* der Mariazeller Messe, ersteres durch seinen heroischen Ton, als ob Haydn die Vorstellung gehabt habe, Jesus nahe sich als glänzender Held, letzterer durch seine geradezu ungestüme Haltung. Das sind keine demütigen oder in sich geläuterten Rufe nach Frieden, sondern in scharf drängendem, oft geradezu heftigem Tone wird nach dem Frieden, der noch in weiter Ferne erscheint, gestrebt; so schließt auch Haydn mit einer überaus energischen Fuge, in der es keinen Augenblick friedlich aussieht. Was bei Haydn's Messen, bei seiner Musik überhaupt, wenn man solche mehrere Tage hintereinander hört, auffällt, das ist ein ganz kolossaler Rhythmus, der seinen Werken ganz besonders ihre populäre Durchschlagskraft gibt. In den Messen sind die Credos nach dieser Seite hin am interessantesten. So glücklich oft Haydn die einzelnen Begriffe hervorhebt, ein immanenter Rhyth-

mus verbindet die einzelnen Abschnitte in ganz besonderer Weise miteinander. Von den »Wiener« Klassikern ist in rhythmischer Beziehung Haydn sicherlich der mannigfaltigste und dabei gesundeste, die drei ersten Sinfoniebände gerade hierin durchzugehen, verschafft eine besondere Freude und erklärt meiner Ansicht nach nicht zum wenigsten den Erfolg Haydn's als Instrumentalkomponist; doch dies nur nebenbei. In die Mariazeller Messe wurden zwei Graduale von Michael Haydn: *Beatus vir* und *Justus ut palma florebit*, das erste nach dem Gloria, das zweite nach dem Credo eingelegt. Es ist dies wieder eine andere Kirchenkunst, um einige Töne tiefer gefärbt und merklich stärker, trotz der einfachen Anlage, mit der früheren kirchlichen Tonkunst zusammenhängend. Interessant war mir das erste Stück besonders durch einen stark Mozart'schen Zug, d. h. man merkt, welchen Einfluß Michael Haydn auf den Mozart hatte, der z. B. die »geharnischten Männer« schrieb, nämlich mit einem eigenartig melancholischen und doch wieder energischen Ton. Die ganz herrliche Aufführung in der Hofburgkapelle machte mit dem Wiener Sängerknabenmaterial bekannt, das um einige Grade weicher, südlich schmelzender ist als z. B. das des auf gleicher Höhe stehenden Leipziger Thomanerchors. Es glaubten manche Hörer, daß auch Frauen mitsängen. Die Aufführung der Nelsonmesse in Eisenstadt war auf ländliche Verhältnisse zugeschnitten, nichtsdestoweniger war dennoch auf mich der Eindruck ganz rein; man sah, Haydn'sche Messen lassen sich auch mit bescheideneren Kräften ganz wirkungsvoll herausbringen, was z. B. bei Bach'schen Kantaten nicht entfernt in diesem Maße der Fall ist. Die kirchliche Bachbewegung wird auch schwerlich über dieses Dilemma hinwegkommen. Vormittags und nachmittags fanden Sitzungen des Zentralausschusses und des Präsidiums der IMG. statt, so daß offiziell der Nachmittag für einen Ausflug nach Schönbrunn und abends zu Theatervorstellungen verwendet werden konnten.

Der Kongreß selbst wurde am Mittwoch vormittag eröffnet, die konstituierende Sitzung fand am Nachmittag statt. Da der folgende Tag von den meisten Besuchern für die Fahrt nach Eisenstadt benutzt, mithin von dem größten Teil der Sektionen die eigentliche Kongreßarbeit erst am Freitag aufgenommen wurde, so empfiehlt es sich wohl für die Zukunft, den Kongreß insofern einen Tag vorher zu eröffnen, als die Sitzungen des Ausschusses und der Präsidiums, mit denen die Kongressisten nichts zu tun haben, zu einer Zeit — in diesem Falle einen Tag früher, am Montag — stattfinden, die nicht schon die meisten Kongreßteilnehmer versammelt findet. Hierin hätte wohl die einfache Lösung des Rätsels bestanden, für den Kongreß selbst genügend Zeit zu finden. Es steht mir sicher nicht an, dem Vorstand der IMG. Vorschläge zu unterbreiten, aber es handelt sich hier darum, den Wünschen einer Allgemeinheit Ausdruck zu verschaffen, sowie darum, Sitzungen wie die konstituierende im Interesse aller in Zukunft zu verhüten. Wir haben in betreff Kongresse noch keine lange Erfahrung hinter uns, und unser Kongreß ist insofern etwas ganz Besonderes, von anderen gelehrten Kongressen Unterschiedliches, als Konzerte, praktische Aufführungen immer einen ziemlich breiten Raum einnehmen werden. Darauf wird niemand wirklich verzichten wollen, aber die Frage darf man sich immerhin stellen, ob es günstig ist, während des Tages, zwischen den Vor- und Nachmittagssitzungen, Konzerte zu veranstalten.

Der Kongreß wurde von Bischof Dr. Mayer, der Haydn ein besonderes Interesse schenkt, eröffnet, der Oberbürgermeister Wiens, Dr. K. Lueger, sprach den

städtischen Willkommengruß. Indessen erlaubt mir mein hervorragend schlechtes Gedächtnis für alle offiziellen Dinge nicht, über all dies genauere Mitteilungen zu machen. Der Eröffnung schloß sich die »Festversammlung«, in der Prof. G. Adler die Haydn's Schaffen charakterisierende Festrede hielt; da alle öffentlichen Reden im Kongreßbericht erscheinen, erübrigt sich ein Eingehen. Die Rede war von Werken Haydn's umrahmt, sie selbst wurde mit dem Vortrag der Kaiserhymne durch den Chor gekrönt; die Wirkung wäre wohl noch stärker gewesen, wenn alle Anwesenden mitgesungen hätten. Durch seine Kaiserhymne ist Haydn für Österreich weit mehr als nur ein großer Komponist, nämlich auch ein politischer Faktor, und daß diesem Umstand gebührend Rechnung getragen wurde, ist sicherlich am Platze gewesen. Das dem Fest, sowie dem Kongreß von den allerhöchsten Instanzen des Staates geschenkte starke Interesse erklärt sich zu einem guten Teil aus Haydn's »politischer« Stellung; unter den großen Komponisten steht hier Haydn bekanntlich auch einzig da. An Werken brachte das Festkonzert die geistsprühende Ouvertüre in *D* dur (Nr. 4, II des Thematischen Katalogs [Gesamtausgabe I. Bd.] der Werke Haydn's von E. Mandyczewsky), die erste und letzte Sinfonie, lauter *D* dur-Werke, sowie das *Te deum* in *C* dur. Die Gegenüberstellung der zwei Sinfonien war sehr interessant; welch weiter Weg, und doch, eigentlich ist er doch recht organisch verlaufen! Unter den Frühsinfonien ist die erste eine der prägnantesten, und niemand wird seit Kretzschmar's Aufsatz (Jahrbuch Peters 1908) auf all' diese Schöpfungen mehr herunterschauen können noch wollen. Ein Charakteristikum der Haydnschen Kunst, die ihn bald von den andern Sinfoniekomponisten dieser Zeit unterscheidet, kündet sich schon in dieser ersten Sinfonie bemerkbar an, die hier noch unbewußte Ausbildung des Streichkörpers, vor allem die Individualisierung der zweiten Violine, in der Art, daß sie etwa in feiner kontrapunktischer Weise geführt wird. Es geht bei Haydn, der sich überhaupt langsam entwickelte, und zwar deshalb, weil diese Entwicklung eine überaus selbständige war — im Gegensatz zu Mozart, der auf seinen Reisen geradezu rasend schnell sich Fremdes aneignete und der für mich überhaupt eines der der größten Amalgamier-Genies ist — recht lange, bis er auch zu einer Individualisierung der Bratsche gelangte. Die meisten seiner Sinfonien sind dreistimmig, aber in welcher Art dreistimmig. Man betrachte sie einmal ruhig als dreistimmige Studien im freien und strengen Kontrapunkt, hier gibt Haydn auf Schritt und Tritt musikalisch Wertvolles und geistig Überraschendes. Seine Führung der zweiten Violine hat nichts mehr — kleine Ausnahmen abgerechnet, wie der Anfang der Sinfonie Nr. 11 — mit dem kontrapunktischen System der Triosonaten zu tun, wie es in auffallender Weise noch in C. Monn's *H* dur-Sinfonie zutage tritt, sondern es handelt sich um freie Einfälle. In dieser Beziehung ist schon die erste Sinfonie charakteristisch. Stellen wie:



sind in der zeitgenössischen Sinfonik nicht zu Hause, die »Mannheimer« — etwa mit Ausnahme von Richter — arbeiten ganz anders; sie übertreffen Haydn bei weitem an effektvollem, großzügigem Orchestersatz, aber Feinarbeiter, Künstler des Kontrapunktes sind sie nicht. Ein solcher meldet sich — weiter nicht — schon in Haydn's allererster Sinfonie. Man hat noch lange nicht den in seiner Art unübertroffenen Quartettkomponisten vor sich, der ein glänzender Kontrapunktiker sein mußte, aber man fühlt ihn doch schon bereits. Geistvolle kontrapunktische Züge werden zudem immer zu den »Einfällen« gehören, sie präsentieren etwas ohne weiteres nicht Nachahmliches, wie es so vieles in der Kunst und besonders in der Musik gibt. Als »Nachahmer« schneidet Haydn überhaupt nicht gut ab; denn in gar mancher Beziehung könnten die Frühsinfonien auf einer ganz anderen Stufe stehen, wäre Haydn mit der zeitgenössischen, besonders außerösterreichischen Sinfonik vollauf vertraut gewesen. Einen interessanten Beleg hierzu gibt Haydn in dem Anfang der Sinfonie mit dem Mannheimer-Crescendo. Wie nächstens an anderer Stelle ausgeführt werden soll, fehlen Haydn die Kniffe, ein solches Crescendo wirkungsvoll zu bringen und auszunützen. Es war auch interessant, daß Weingartner, der Dirigent dieser Sinfonie, mit dem Anfang nicht sehr viel anzufangen wußte. Das Crescendo verpuffte eigentlich, während sich mit einem echten Mannheimer Crescendo auch heute noch ausgezeichnete, wenn auch äußerliche Wirkungen erzielen lassen. Es wäre übrigens notwendig gewesen, die Sinfonie mit ganz kleinem Orchester zu geben, 20 bis 25 Spieler wären mehr als genügend gewesen. Einzig dadurch wäre auch der Unterschied zwischen der Früh- und Spätsinfonie eklatant zutage getreten, der indessen etwas verwischt wurde, da an absoluter Frische der Empfindung das Jugendwerk nichts missen läßt. Es war aber jedenfalls ein vortrefflicher Gedanke, diese Sinfonie aufzuführen, womit auch daran erinnert wurde, was die Gesamtausgabe zu leisten unternommen hat. Es wird sicherlich ein ganz einziger Genuß sein, verfolgen zu können, wie dieser eigenartig selbständige, stark auf sich angewiesene Geist sich allmählich entwickelt hat. Den Schluß des Festkonzertes bildete das großzügige *Te deum* in *C* dur, ein Werk, das direkt monumentale Wirkungen aufweist.

Nachmittags fand, wie bereits bemerkt, die konstituierende Sitzung statt, abends ein Empfang im Rathause durch den Bürgermeister Dr. Karl Lueger. Im ganzen fanden nicht weniger als drei solcher glänzender Empfänge statt, nämlich andern Tags in der k. k. Hofburg und am Freitag abend im k. k. Ministerium für Kultur und Unterricht durch den Unterrichtsminister Karl Grafen Stürgkh.

Donnerstag früh fuhr man — einige Sektionen begannen indessen ihre Arbeit schon an diesem Tag — mit Extrazug nach Eisenstadt, wohin der Fürst von Esterhazy die Kongressisten nebst Bewohnern umliegender ungarischer Orte zu einer Haydnfeier eingeladen hatte, was im ganzen mehr interessant als angenehm war, da die Räumlichkeiten für diese Menschenmengen unmöglich genügen konnten. In der schön gelegenen Bergkirche, wo Haydn's Gebeine unter einem einfachen Grabdenkmal ruhen, fand die bereits erwähnte Aufführung der Nelsonmesse statt, der sich die kurze Feier an Haydn's Grabe anschloß, die durch die Ansprache des Bürgermeisters Lueger rasch eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Von dem Konzert, das im Schlosse stattfand, interessierte eigentlich nur der Saal, ein mächtiger, schöner Raum von der Größe eines ordentlichen modernen Konzertsaales.

Ich bin mir nicht recht klar darüber geworden, was dieser Saal mit Haydn's Musik zu tun haben soll. Unmöglich kann sie aus derartig großen Räumlichkeiten, in denen man sich auch einen »Zarathustra« gespielt denken kann, herausgewachsen sein. Es handelt sich auch wohl um nichts anderes als den Festsaal, in dem Hofbälle und Redouten abgehalten wurden. Das Konzert, von dem ich nur ganz weniges hörte, brachte lauter bekannte Kompositionen Haydn's, interessierte also nicht, es sei denn, daß ein ungarischer Nationalmarsch Haydn's besondere zündende Kraft besitzen würde. Das Schönste, was Eisenstadt bot, war der herrliche Park mit den Erinnerungsstätten an Haydn, sein bescheidenes Wohnhaus und das Gartenhäuschen, in dem er etwa zu komponieren pflegte.

Auch für die in Wien Zurückgebliebenen war indessen künstlerisch gesorgt worden, wie ja das ganze Fest so viel des Schönen bot, daß man kaum ordentlich mitkommen konnte. Unter Leitung von Prof. Eugen Thomas führte der Wiener a cappella-Gesangverein Palestrina's *Missa Papae Marcelli*, sowie Motetten von Vittoria und Palestrina auf, deren Vorführungen, wie mir ein sicherer Gewährsmann mitteilte, teilweise an zu breitem Tempo litten.

Abends fand ein großes historisches Konzert statt, das meiner Ansicht nach als der künstlerische Höhepunkt des ganzen Festes zu betrachten ist. Haydn trat in diesem Konzert ganz in den Hintergrund, er war einzig mit einer Konzertante in *B* dur für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Begleitung des Orchesters (komponiert in London 1792) vertreten, ein wertvolles, reifes Werk, ohne daß es den gleichzeitigen Sinfonien an die Seite gestellt werden könnte. Das Konzert bot einen Ausschnitt aus Österreichs Musikgeschichte aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Mit Werken von Fux wurde begonnen, die prächtige Ouvertüre in *D* moll (Denkmäler in Österreich IX, 2) machte den Anfang. Sie vertritt ihre Gattung ausgezeichnet, interessant ist besonders die überaus freie Fuge der einleitenden Ouvertüre. Eigentlich ist es Fux nur um die vier ersten Töne des Themas zu tun, im übrigen verläuft das energische Stück hauptsächlich in freien Zwischenspielen. Höchstbezeichnenderweise holt Fux dann eine regelrechte Fuge als vierten Satz nach. Am meisten spricht modernen Hörern wohl die idyllische *Aria* in *B* dur an, ein weiches Stück, das den hübschen Effekt birgt, eine *pp*-Phrase *f* zu wiederholen. Das Menuett hat mit seinem stark heroischen Charakter noch gar nichts »Wienerisches« an sich. Von den zwei Vokalstücken, die von Fux geboten wurden, ist das Begräbnisstück: *Libera me*, weitaus bedeutender als die an und für sich schöne, aber etwas akademisch angehauchte »Muster«motette: *Ad te, Domine* (Denkmäler II, 1). Das dreistimmige »*Tremens factus*« hat bei näherem Zusehen etwas geradezu Ergreifendes, die Stelle »*Quando coeli*« interessiert, weil man sie fast wörtlich bei Palestrina findet. Überboten wurden die Fux'schen Stücke durch drei Werke von J. Handl, von denen der 16stimmige 150. Psalm: *Laudate Dominum*, das Ereignis des musikalischen Teils des ganzen Festes bedeutete. Es ist einfach ungeheuerlich, welche Wirkungen der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung von Hofopernkapellmeister Franz Schalk aus diesem doppelchörigen Dithyrambus herausschlug. Kein Lob ist auch zu hoch gegriffen, um diese Leistungen gebührend anzuerkennen. Ein derart spontaner Beifall dürfte auch in Wien zu den Seltenheiten gehören. Das Werk ist ganz im venezianischen Chorstil geschrieben, sieht man es sich in der Partitur an, so

ist man über die einfache Anlage einfach erstaunt. Es klingt und jubelt so gewaltig, daß man sich der paar Harmonien, mit denen der Psalm arbeitet, gar nicht klar bewußt wird. Die größte Wirkung tritt ein, als beide Chöre das *Laudate* direkt ineinandersingen; es ist dann, als sähe man gewaltige Kirchenglocken in ehernem Rhythmus schwingen und hörte sie ineinanderklingen. Wie mühen sich oft unsre Tonsetzer ab, ihre Chöre zum Klingen zu bringen, und wie einfach großartig geht es hier zu! Auch das andere Stück aus dem *opus musicum*, der achtstimmige Doppelchor: *Venite ascendamus* ist ein ganz herrliches Stück mit einfach plastischen malerischen Wirkungen und kühnen Melodieführungen. Eine Melodiephrase, wie:



ist in der Musik dieser Zeit nichts alltägliches, auch bei Handl nicht, so gern er dann und wann die Diskantstimme vor allen anderen in kühnen Bögen führt. Das Stück präsentiert Handl's Kunst besonders schön auch nach der kontrapunktischen Seite und in ihrer freien Verbindung mit den harmonisch einfachen Wirkungen des doppelchörigen Stils.

Ein prächtiges Madrigal aus den *Moralia* (erschienen 1596): *Musica noster amor* zeigte Handl als weltlichen Komponisten. Die Denkmäler in Österreich werden wohl nicht mehr lange warten, und auch die weltlichen Schöpfungen eines der größten Komponisten Österreichs herausgeben. Dann gab es aber noch ein Beispiel venezianischen Kolossalstils in der denkbar größten Form: ein Teil der 53stimmigen Salzburger Festmesse (1628) von Orazio Benevoli (Denkmäler X, 1). Man hatte das *Credo* und damit den bedeutendsten Abschnitt des Werkes gewählt. Trotzdem dieses eine Aufführung in einer Kirche mit gut verteilten Chören auf Emporen — es sind im ganzen sieben Instrumental- und Vokalchöre — verlangt, derart, daß von allen Seiten die Töne erklingen, war die Wirkung dennoch von einzigartiger Großartigkeit. Was hätte der die alte Tonkunst verspottende Berlioz gesagt, würde er einmal etwas derartiges gehört haben! Er müßte gesehen haben, daß das von ihm Erstrebte in viel großartigerem Maße erreicht sei, als es ihm selbst gelingen konnte. Denn die Kolossalwirkungen treten hier nicht als besondere, alleinstehende Wirkungen auf, sondern die ganze Komposition wächst aus riesigen Proportionen heraus und vertritt damit einen Stil. Es ist auch sicher richtig, daß, wie Kretzschmar (Führer II, 1, S. 173) geltend macht, dieser Stil weniger barock als vielmehr Renaissance ist. Denn die größten Stellen in Benevoli's Messen basieren denn doch auf ganz inneren, gewaltigen Vorstellungen, für die das Zitieren größter Tonmittel als ganz natürlich erscheint. Da ist vor allem die Stelle: *Et in unam sanctam catholicam*, auf die auch Kretzschmar als auf die wohl größte Fassung dieser Stelle in der ganzen Messenliteratur schon hingewiesen hat. Fast alle Vokalstimmen halten in langen Noten einen einzigen Ton aus, und um sie brausen und stürmen vor allem die Bässe. Die katholische Kirche als ein gewaltiger granitner Fels und um ihn herum, und zwar von der Tiefe, also der gefährlichsten Stelle herauf brausen die Stürme in mächtigem Drängen, ohne auch nur die geringste Erschütterung herbeiführen zu können, das ist eine Vorstellung, die auch einem Michelangelo zur höchsten Ehre gereichen würde. Und mit welch

einfacher Größe ist das gegeben. Innerlich packt aber am meisten das *Crucifixus*; wie ganz anders sind hier die Mittel. Vier Solobässe zweier getrennter Chöre tragen es, von drei Posaunen begleitet, feierlich in sehr kunstvoll kontrapunktischem Satze — eine der ganz wenigen polyphon gehaltenen Stellen der Messe — vor: sie sind vielleicht als Stimmen aus dem Grabe gedacht; dumpf genug hallt das Ganze. Ohne die Wirkung der Oper und Monteverdi's im besonderen wäre die auch genial koloristische Stelle wohl nicht geschrieben worden. Hat man sie im ganzen Zusammenhang noch nicht gehört, so weiß man einfach nicht, was hinter ihr steckt.

Zwischen diesen monumentalen Werken Handl's und Benevoli's, der zum Schluß erklang, nahmen sich die übrigen Werke fast klein aus. Das künstlerisch Fertigste war wohl die *c* moll-Tokkata Georg Muffat's für Orgel (1690), ein sehr phantasievolles Werk. Interessant war es, die Sinfonie *D* dur von Mathias Monn (Denkmäler XV, 2) zu hören, die man jedenfalls deshalb ausgewählt hatte, um eine wichtige vorhaydnsche Sinfonie der Wiener Schule vorzustellen. Stammt doch die Sinfonie genau nachweisbar aus dem Jahr 1740. Der Versuch ist — wenigstens mit dieser Sinfonie — nicht geglückt. Sie vertritt nämlich ostentativ ein Prinzip, mit dem gerade Haydn vollständig aufräumen sollte, das Prinzip der Konzertsinfonie. Auf den ersten Blick überraschen in den Ecksätzen die selbständig geführten Bläser, sieht man näher zu, so handelt es sich um nichts weiter als um einen kurzen Konzertsatz in Miniatur-Sinfonieform. Tutti und Soli sind sogar recht schön ausgebildet. Das ist gerade das, was Haydn verwarf. Er wendet dieses Prinzip in seinen Programmsinfonien an, die auch, weil sie ganz andern Ursprung haben, gegenüber den andern Sinfonien aus der Rolle fallen, in den eigentlichen Frühsinfonien sehen wir aber Haydn den Anteil der Bläser auf ein Mindestmaß beschränken. Haydn kommt vom Streichorchester her, die Bläser sind zum größten Teil nichts als verstärkende Beigabe. Weitaus am meisten Eigenwert besitzt das Menuett, das launig gehalten, vielleicht den neuen, wienerischen Menuettypus zuerst präsentiert. Daß Monn ein frisches Talent ist, bedarf gar keiner Beweisführung, aber den stilistischen Untergrund für Haydn geben wenigstens seine bis dahin veröffentlichten Sinfonien nicht, so sehr ich überzeugt bin, daß er besonders in Wien zu suchen ist. Denn die »Mannheimer« z. B. verfolgen ganz andre Wege wie Haydn, und sind auch in mancher Beziehung schon ganz bedeutend weiter als dieser. Mit dem immer wieder aufgetischten Märchen, daß Haydn die sämtlichen zeitgenössischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Sinfonie zusammengefaßt habe, sollte man endlich brechen, so wenig z. B. Bach alles Bedeutende vereinigt und vergeistigt hat, was es einzig in Deutschland zu lernen gab. Künstler sind keine Gelehrte, die sich je nachdem auch ihnen innerlich fremde Gebiete aneignen müssen, um vollständig zu sein. Was einem Künstler innerlich nicht zusagt, läßt er liegen, und könnte es noch so förderlich sein. Enzyklopädische Künstler und Kunstwerke gibt es nicht. — Sehr gerne hörte man sich Mich. Haydn's *Es* dur-Sinfonie (Denkmäler XIV, 2) an, schöne, reife Kunst. Um diese Zeit (1783) weiß man, wie gute Sinfonien auszusehen haben, das Gebäude ist errichtet.

Andern Tags, am Freitag Morgen 9 Uhr, begannen dann in der Universität die Kongreßsitzungen in allen Sektionen. Es fanden im ganzen gegen 100 Vorträge statt, und es mußte energisch gearbeitet werden, um diese alle unter Dach und Fach zu bringen. Über die ganze geleistete Arbeit

wird man ja klar werden, wenn der Kongreßbericht vorliegt. Vorläufig läßt sich einmal auf die mannigfachen Resolutionen verweisen, die vor allem auch klar legen, daß auch allgemeinen musikalischen Fragen, solchen der Musikorganisation, Interesse geschenkt worden war. Es kann dies deshalb betont werden, weil selbst in einer Zeitschrift wie die »Musik« (2. Juniheft, S. 347) durch recht mißglückte Referate die Meinung verbreitet wird, es sei nichts als mehr oder weniger tote Wissenschaft getrieben worden und »so wenig wirklich Lebendiges«. Selbst wenn dies wirklich der Fall wäre, könnte man diesen Vorwurf nicht gelten lassen. Die Musikwissenschaft ist keine Vertreterin der praktischen Interessen der Musiker, wiewohl sie diesen gegenüber immer der gebende Teil war. Indirekt vertritt sie das Bildungs-, also ein ideales Prinzip der Musiker so scharf wie möglich, nur macht sie kein Geschrei davon. Sie legte in Deutschland die Bach, Händel und Schütz vor, um nur einige Hauptnamen zu nennen; das sind denn doch ideale Güter, und wenn die Musiker sie nicht wirklich benützen, so liegt die Schuld auf ihrer Seite. Oder haben sie etwa herzhaft zu Kretzschmar's »Musikalischen Zeitfragen« gegriffen, wo es doch kein berufeneres Werk für die heutige deutsche Musikpflege gibt? Wenn dies aber nicht geschah, so lag die Schuld in erster Linie an den Musikschriftstellern, so daß es mehr als komisch wirkt, wenn diese die Musikwissenschaft anklagen, sie tue für die praktische Musik nichts. Von all' dem aber abgesehen: Heute, wo soziales Empfinden in allen Schichten erwacht ist, dürften auch Musikschriftsteller wissen, daß jeder Stand in erster Linie seine eigenen Interessen vertritt. Die Interessen der Musikwissenschaft sind wissenschaftlich-künstlerischer Natur, ihre besten Resultate können aber der praktischen Musik in reichem Maße zu gute kommen, was kein Wort der Erklärung bedürfen sollte. Die eigentlichen Vermittler wären der Natur der Sache nach die Musikschriftsteller, aber gerade hier versagt die Maschine. Niemand weiß und fühlt dies besser als der Musikschriftstellerstand, und es war überaus charakteristisch, daß, wie mir mitgeteilt wurde, die Kongreßresolution, die eine bessere musikwissenschaftliche Ausrüstung der Musikreferenten erstrebt, von den Tageszeitungen unterschlagen wurde. Da hätte es einmal geheißen, sich selbst klar ins Gesicht zu sehen, und das will man nicht. Statt dessen begehrt man auf und macht der Musikwissenschaft Vorwürfe. Das ganze Verhältnis zwischen dieser und dem Musikschriftstellerstand kommt hier klar zu Tage. Es ist ja ganz verkehrt, die Musiker als Gegner und Verächter der Musikwissenschaft hinzustellen, dagegen sprechen Namen wie Liszt, Brahms und Joachim, um nur einige zu nennen; wohl aber erblicken viele Musikschriftsteller in der Musikwissenschaft einen Feind, etwas sie Störendes, und weil sie ihre Stellung dieser gegenüber noch nicht begriffen haben oder nicht begreifen wollen, so versuchen sie dann fortwährend, ihr Publikum und besonders die Musiker gegen die Musikwissenschaft — der Ausdruck ist gegenüber manchen Ausfällen bekanntester Musikschriftsteller nicht zu stark — aufzuhetzen. Die Musikwissenschaft kann diesen Kampf in aller Ruhe führen; sie ist heute ein immer mehr sich entwickelnder Stand, ihre Hochburg sind die höchsten Bildungsstätten der einzelnen Länder, die Universitäten, von denen jedes Jahr auch immer mehr junge Männer mit kritisch-literarischem Talent abgehen. Das ergibt eine allmähliche Neubildung des ganzen Musikschriftstellerstandes, und es wird dann auch so weit kommen, daß die Musiker in der Musikwissenschaft eine treue Genossin erkennen,

die ihnen ihren Lebensweg durch echte Bildungsideale vertieft und erleichtert. Schon heute sieht es hier etwas anders aus wie vor fünfzehn Jahren. Ein Chrysander, der unter dem auch absichtlichen Versagen des Musikschriftstellerstandes am meisten litt, könnte heute auf eine andere Unterstützung rechnen. Die Musikwissenschaft wird sicherlich darauf bedacht sein müssen, ihren jungen Leuten künstlerisch-musikalische Güter mitzugeben, sie braucht sich dies aber am allerwenigsten von denen sagen zu lassen, die, wenn sie könnten, sie am liebsten an die Wand drücken möchten, um unbeschränkt herrschen zu können. Gerade diesem Kongresse den Vorwurf einseitiger Wissenschaftlichkeit zu machen, geht nicht an; darüber weisen am besten die Resolutionen aus.

Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß die Sektion »Ästhetik«, die in Basel einen breiten Raum einnahm, gegenüber historischen Disziplinen ziemlich stark zurücktrat. Sehr entwickelt hat sich die bibliographische Sektion, doch mag hier jeder selbst seine Vergleiche anstellen. Eine »Momentaufnahme« des gegenwärtigen Standes der einzelnen Wissensgebiete wie in Basel wurde nicht geboten, es dürfte sich aber sehr lohnen, solche von Zeit zu Zeit wieder zu geben.

Ein historisches Kammermusikkonzert am Freitag Mittag, das am Sonnabend wiederholt wurde, um es allen Teilnehmern zugänglich zu machen, verschaffte eine Reihe exklusiver wertvoller Genüsse; doch war es mir nicht möglich, dem ganzen Konzerte beizuwohnen. Joseph Haydn trat hier in den Vordergrund, ohne daß indessen eines seiner Streichquartette geboten worden wäre. Wien hatte ja seine eigentliche Haydnfeier bereits hinter sich, da während des Winters sämtliche Quartette gespielt worden waren. So hörte man von J. Haydn eine Anzahl Schottische Lieder (herrlich gesungen von Frau Cahier), die zwei gemischten Chöre »Abendlied zu Gott« und »Die Harmonie in der Ehe«, ein Streichtrio in *A* dur und zum Schluß das Divertimento mit dem Choral St. Antoni in *B* dur. Ferner kam Mich. Haydn mit dem Divertimento in *G* dur mit der interessanten Zusammensetzung für Flöte, Violine, Viola, Horn und Fagott sowie zwei sehr schönen a cappella-Männerchören, dem ergreifenden »Abschied von der Harfe« und einem humoristischen »Lied der Freiheit« zu Gehör, auch geschichtlich interessante Werke, da sie zu der frühesten Männerchorliteratur im späteren Sinne des Wortes gehören. Die uns allen wohlbekannte Wanda Landowska gab einige Proben ihrer vornehmen Clavecinkunst, Stücke von Muffat, Froberger, Poglietti und Scarlatti, mit Dreingabe von Händel's Grobschmiedvariationen. Eine kurze Bemerkung, die letzteren betreffend, wird mir die verehrte Künstlerin nicht verdenken. Sie scheint mir hiebei von der legendenhaften Betitlung: Grobschmiedvariationen auszugehen, weshalb sie die Bässe möglichst stark, »grobschmied«artig ausarbeitet. Etwas derartiges konnte ich noch nie in diesem ideal schönen, italienisch-deutschen Thema entdecken, und Chrysander hat auch die ganze Grobschmiedgeschichte als ein Märchen enthüllt; daß seine Forschung überholt sein soll, ist mir nicht bekannt. Wie ein richtiges musikalisches Schmiedestück dieser Zeit sich ausnimmt, kann man aus dem Menuett »Der Schmied« in der *B* dur Orchestersuite von J. Fux (Denkmäler IX, 2) ersehen, da finden sich die Hammerschläge voll ausgebildet. Erfreut war man, das *C* dur-Streichquartett von Josef Starzer (Denkmäler XV, 2) zu hören, ein ebenso wertvolles wie interessantes Werk, das klar zeigt, daß Starzer einer der bedeutendsten Wiener Zeitgenossen Haydn's

war. Es wird aber sicherlich nicht angehen, dieses Quartett an das Ende der 50er Jahre zu verlegen. Was motivische Ausnutzung anbelangt, leistet dieses, wie auch das andere in den Denkmälern mitgeteilte Werk so hervorragendes, daß Haydn sich unmöglich auf die motivische Arbeit so vieles zu Gute hätte tun dürfen, wenn ihm diese Prinzipien schon in den 50er Jahren von anderer Hand bekannt gewesen wären. Gerade das andere, ein *a* moll-Werk mit seinen ganz eigentümlich fremdländischen Wendungen weist darauf hin, daß diese Werke wohl nach Starzer's russischem Aufenthalt geschrieben sind.

Am Freitag Abend gab es dann noch eine ganz vorzügliche Aufführung der »Jahreszeiten« unter der Leitung Ferd. Löwe's, die als der Höhepunkt des speziellen Haydn-Festes anzusehen ist. Hinreißend war Joh. Messchaert in der Rolle des Simon; man stand hier vor einer Leistung, wie sie einem vielleicht zeitlebens nicht mehr geboten wird. An Messchaert ließ sich studieren, wie Haydn den Rhythmus handhabt oder besser, wie er in ihm wirksam ist.

Am Sonnabend nahmen die Kongreßsitzungen ihre Fortsetzung und wurden zugleich beendet. Nachmittags 3 Uhr fand im Festsaale der Universität die zweite und letzte Generalversammlung statt, wo über den Verlauf des Kongresses von den einzelnen Sektionsführern Bericht abgelegt wurde. Die Resolutionen findet man diesem Hefte beigegeben. Auch in der ersten Generalversammlung waren einige allgemeine Vorträge gehalten worden, von Sir Alexander Mackenzie, von Ch. Malherbe und vom Unterzeichneten dieses Berichtes; man wird diese Vorträge ebenfalls im Kongreßbericht gedruckt finden.

Den Schluß des Festes und Kongresses bildete eine Vorstellung im Opernhaus unter Leitung von Weingartner. Von allen Aufführungen war diese die einzige, die nicht besonders günstig verlief. Man spielte Pergolesi's »Die Magd als Herrin« in einer recht anrüchigen Bearbeitung, vor allem ohne Seccorezitative, dann fehlte es überhaupt an einem flotten Tempo und an gesanglicher Feinheit. Einen Fehler, den man sich ruhig eingestehen wird, beging man mit der Aufführung von Haydn's seriösem Einakter: »Die wüste Insel«, ein ganz unglückliches, textlich (Metastasio) unmögliches, peinlich langweiliges Werk[1]). Haydn hat das Werk zwar hochgeschätzt, er ar-

---

1) Es war charakteristisch, mit welcher Wonne sich viele Referate auf diese Opernaufführung stürzten und der Musikwissenschaft einen Hieb zu versetzen suchten, weil Haydn durch diese Oper bloßgestellt worden sei usw. Das erwähnte Referat in der »Musik« beschäftigt sich auf $2^1/_2$ engen Seiten mit diesem Fall, über das große historische Konzert liest man kaum eine Zeile. So wird es gemacht. Ganz gewöhnliche Reporter wären eigentlich vorzuziehen; sie berichten wenigstens, was elementar einschlug. Besonders beliebt ist die Wendung vom »historischen Fühlen«, ein Spezialgefühl der Gelehrten. Mich fragte einmal jemand, wie es denn damit bestellt sei. Ich sagte: »Ja, das weiß ich wirklich nicht recht; da gehen sie am besten bspsw. zu Herrn Dr. Batka, der muß es Ihnen sagen können, weil er den Ausdruck sehr liebt. Ich kann wohl einer älteren Komposition historisches Verständnis entgegenbringen, wie z. B. ein Musiker in einer modernen Komposition besonders die Instrumentation oder die Harmonik interessant findet, was mit seinem Gefühl nicht das Geringste zu tun hat. Eine Komposition, die für mich historisches Interesse hat, aber künstlerisch nichts taugt, sagt meinem Gefühl ebensowenig wie einem andern. Da kann ich Ihnen also wirklich keine rechte Auskunft geben«.

beitete auch sicher mit großem Fleiß daran, aber der Erfolg ist ganz negativ ausgefallen. Wer sich selbst in einer schwachen Stunde einfallen lassen kann, einen derartigen Text zu komponieren, ist unmöglich ein berufener Dramatiker. Höchst interessant war es indessen, die »wüste Insel« mit den Kostümen und Dekorationen der Entstehungszeit zu geben. Man hatte noch ein Übriges getan und die Verhältnisse des Eisenstadter Schloßtheaters in das Opernhaus »hineingebaut«, so daß man ein lebhaftes Bild von einer früheren Hofvorstellung erhielt. Weit glücklicher ist Haydn in der komischen Oper »Der Apotheker«, die schon an manchen Bühnen in R. Hirschberg's Bearbeitung gegeben worden ist; um eine wirkliche Bereicherung des Repertoires scheint es sich mir aber auch hier nicht zu handeln. Beide Opern schienen mir auch daran zu leiden, daß man die Seccorezitative nicht mit dem Klavier, sondern mit vollem Streichorchester gab. Dadurch wird das Ohr ganz unnötig abgestumpft, die Kehrseite von Gluck's Vorgehen zeigt sich bei diesen Opern in aller Schärfe. Die Schuld tragen indessen wohl die Bearbeitungen, denn wenigstens in komischen Opern hält sich das Cembalo sehr lange.

So haben denn Fest und Kongreß eine Menge, eigentlich beinahe zu viel des Interessanten und Bedeutenden geboten. Dazu kommt noch, daß in einer Stadt wie Wien, die an und für sich so vieles Unvergleichliche bietet, sich ganz einzige Festtage verbringen lassen. Unser Aller Dank gebührt vor allem dem Organisationskomitee, an dessen Spitze Prof. G. Adler stand; es leistete eine Arbeit, die der Genießende und ruhig Hinnehmende kaum abzuschätzen weiß.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

The "Trojans" of Berlioz.

The Munich opera-season practically ended with the "Sack of Troy" (Preuse-Matzenauer as Cassandra) on Saturday 19th June 1909, and the "Trojans at Carthage" (Fassbender as Dido) on Monday 21st June 1909; thus closing for the present Felix Mottl's remarkable Munich revival. In the opinion of the present writer, stage-management still lags behind requirement, while the music itself is of Olympian greatness.

The story of the opera will bear repetition. On 19th September 1838 Berlioz at the age of 35 experienced the first irretrievably bitter moment of his life. "Benvenuto Cellini", his maiden opera, on which he staked all after doubtful experiences with "Harold in Italy" and the "Grand Requiem", and which has later through the action of Liszt and Bülow been received into the list of the world's master-works, was that day hissed off the stage by a superficial and actually prejudiced audience. Baffled and soured, Berlioz for 18 years wrote no more stage-works. Then after a performance of "Benvenuto Cellini" at Weimar, and urged by Liszt and Princess Wittgenstein, he in 1856 went back to the Virgil passion of his early rambles by the Isère, and began to write the libretto of the "Trojans". That, the sketch of the music, and the scoring took just 5 years until 1861. The vocal score was published by Choudens divided into two parts, the Sack of Troy 1862, the Trojans in Carthage 1863. Finally all Berlioz could get done was the Second Part, extensively cut, with a short introductory prologue and excerpt from the First Part prefixed, on a petty scale of represen-

tation, at the small Théâtre Lyrique. This was on 4th November 1863. Carvalho was director, Charton was Dido. The reception was fair, and the opera in this form stayed in the bills for 20 nights. Meanwhile also, under the influence of the same afflatus, Berlioz had written a comedy-opera "Beatrice and Benedict" (Much ado about nothing) for the Baden-Baden impresario Bénazet, and the new opera-house there opened with this on 9th August 1862. The success of the mutilated and fragmentary "Trojans" however was too doubtful a transaction to sustain the spirit of the man of sixty years, now living in terrible isolation, almost in solitude. Nor did Paris contain wisdom enough to establish of itself a party for his art. Briefly he had exhausted his strength in forming master-pieces, and in fighting against indifference or hostility with regard to them. He lived 6 years longer till 1869, but scarcely further composed or pushed his works. He never heard, either in extract or in rehearsal, any more of the "Trojans" than was played in that winter of 1863. Only on his death-bed did he positively realize and confidently assert the posthumous vitality of his own productions.

Ten years after his death the Paris Promenade concerts began to give concert-extracts from the "Sack of Troy", but it was not till 27 years after the original performance that the stage knew any more of the "Trojans". Then Mottl produced the entire two-part work as a two-evening performance, with great glory, and before a world-assembled audience at Carlsruhe, on 6th, 7th December, and again 12th, 14th December, 1890. Louise Reuss-Belce was Cassandra, Pauline Mailhac was Dido, August Harlacher was stage-manager, Otto Neitzel was German translator. In 1892 Mottl repeated the performances at Carlsruhe similarly not less than six times, viz. on 10th, 11th January, 26th, 27th February, 1st, 9th May, 31st May (one day), 17th, 18th October, and 8th, 11th November. In 1893 he gave one such performance, on 11th, 12th November. In 1894 two performances, 2nd, 3rd June, and 14th, 15th November. In 1897 one performance, 18th, 19th September. In 1898 one performance, 2nd, 3rd October. In 1899 he gave a performance in a single day at Mannheim on 29th February. In 1901 at Carlsruhe on 13th January. He began the Munich revival with the "Sack of Troy" alone, on 3rd and 17th November 1906. The next year 1907 both Parts were put in rehearsal, and in the 1907—1908 season there were three complete performances, viz. 29th, 30th October 1907, 4th, 5th January 1908, and 5th June (on one day). This year there has been one performance, as above. In the years to come, when it is recognized that this work summing up the mature powers of the tone-poet of the Dauphiné, is fit to stand by the side of "Fidelio" and the "Nibelung's Ring", Mottl's name will remain imperishably allied to it as that of its rescuer.

The plot of the two Parts of the "Trojans" is direct from the Aeneid, ii and iv. English schoolboys in their compulsory and laborious appreciation of that poem have acquired a sceptical tendency towards the intervention of filmy goddess-mothers, and have regarded the "pius Aeneas" as very much a poltroon at Troy and a worthless libertine at Carthage. There is nothing to show that Berlioz, who was as above said his own librettist, thought otherwise. His two Parts might have been entitled the Wisdom of Cassandra and the Despair of Dido. In any case it is clear that he worked direct on the original Latin. Dramatists have almost wholly ignored the Cassandra

case, though there is a solitary Parisian opera of 1706 to that theme by Bouvart and Bertin (see Smolian, "Die Trojaner", Seemann, 1900). The Dido and Aeneas story has inspired countless dramas and operas (see the same), but internal evidence seems to show that Berlioz paid no heed to any of them. To this fact is to be attributed much of the difficulty in practically staging the "Trojans". When Beethoven's first draft of "Fidelio" was found stage-wise undesirable, he had friends to advise. Berlioz had no friends, and he made no recension.

The "Sack of Troy" is occupied by the rejoicings of the Trojans at finding the deserted camp of their beleaguering enemies, by the warnings of Cassandra who fears for both Troy and her lover Choroebus, by the dragging of the portentous wooden horse into the Palladium, by the opening of the gates and irruption of the re-appearing Greeks, by the flight of Aeneas with the contents of the treasury, and by the self-immolation of the Trojan women when all the rest of the men of their side have fallen in battle. Too much demand on credulity is made, in more or less realistic opera, when the Trojan populace ignore not only Cassandra's warnings about an obvious ruse, but the actual clatter of arms within the horse; and when the Trojan women kill themselves shouting "Italia", a place thay could never have heard of or taken the slightest interest in. But the throng of the action, and the human element between Cassandra and her lover doomed to death, make the piece pass. The "Trojans at Carthage" is occupied by the anniversary rejoicings of the people of Carthage whereat Dido the widow of the murdered king of Tyre has seven years before established a kingdom, by the arrival of the storm-driven Aeneas and his party, by the assistance which he gives to Dido against her enemies the Numidians, by Dido's surrender to love, by a great forest-storm, by the withdrawal from the scene of the pious Aeneas in response to the call of the gods Italy-wards, by the suicide of the unhappy Dido, and by her prophecy that though Hannibal a hero of Carthage will avenge her disgrace yet Rome will be immortal. As the sympathies of the audience have throughout the piece been with Carthage and its queen, this latter quite eleventh-hour bolstering-up of the Roman self-glorifying legend jars on sensibilities.

Far too much is said in the books about the indebtedness of the music of this work to Gluck and Spontini. It is absurd. Carlsruhe and Munich have now given the world the means of seeing the absurdity. All music must rest on what has gone before it. All music which is fine, original, and effective consists of a due mixture of the established-approved and the novel-experimental, between the conventional stock and the grafted-on fancy, between the classical and the romantic. The sole question is as to the quality and quantity of the mixture. As Berlioz grew older, the sense of form and proportion irradiated his mind more and more clearly, and in opera he struck out his own line and established his own old-new balance. But the resulting music is not in the least like Gluck's. As to Spontini, his opera-form is to that of Berlioz much as lace-work is to felted cloth: the joints are visible everywhere in the former, the latter is almost one continuous texture. Moreover Spontini could not have conceived a single one of those quaint freshnesses, which at every turn show Berlioz's specialities and his avoidance of the commonplace. There is not much gain in citing separate pieces from memory, or only from an annotated programme. But

one cannot forbear pointing to the magnificent pervasive Trojan march, the music between Cassandra and her lover, Cassandra's lamentation, the extraordinary ballet-music in both Parts, the homage-music of the Carthaginians with its proud ceaseless basses, the Dido and Anna duet, the hunt and storm scene with its as yet quite unsurpassed realistic effects, the lovely song of the sailor at the mast-head, and Dido's last furious and tragic scene. The interest of the music progresses and culminates exactly with the story of the two Parts. It is not the least important point therein, that the balance of orchestration though frequently original is not once ineffective; while the voice-parts are in as little danger of being overdriven or overpowered as if it was Italian opera. Surely all this makes the perfection of dramatic music.

As stated at head, the impression given at Munich was that the last word has not yet been said as to the mounting of this marvellous work. It is almost certain from the intrinsic evidence that the whole thing presented itself to Berlioz's mind more like a series of pictures in a revolving panorama, than like an opera chopped up into Acts. It ought to be within the resources of first-class stage-management and scene-setting to approximate to this conception. Whatever may be the case in other opera-styles, experience shows that in this style long waits between the numerous Acts (there were practically 6 Acts in the "Trojans in Carthage" alone) are destructive of the interest. The work will never gain the popular suffrage till this radical fault is cured. The idea on the other hand of doing the work right through in one day ought to be quite abandoned; it is confessedly a two-evening work. The music itself is so superb, so convincing, so shattering to low standards, so antiseptic to decadence, and throughout so monumentally original, that an age which prides itself on discrimination should stir itself to take the burden of the advocacy of such music off a single man's shoulders. Mottl has shown the way. Covent Garden Theatre in London could if it chose rouse itself from its slough of fashion-following and dividend-worshipping, and honour itself by performing this great work, with the help of its admirable stage-resources and of the varied talent which it commands.

Vom Mainzer Musikfest.

Von den zwei Chorkonzerten der Kaiserin Friedrichstiftung, die am 17. und 18. Mai von dem Verein »Mainzer Liedertafel und Damengesangverein« unter ihrem neuen Dirigenten Otto Naumann, dem Nachfolger Volbach's, veranstaltet wurden, war das erste entsprechend dem Stiftungsstatut der Aufführung eines Händel'schen Oratoriums gewidmet. Man brachte den *Samson*, dessen erste Wiedergabe in der Chrysander'schen Neugestaltung durch den Leipziger Bachverein unter Straube im vergangenen November stattfand. Über die Bearbeitung als solche ist darnach in dieser Zeitschrift bereits eingehend gehandelt worden. Das nochmalige Anhören, sowie die Beschäftigung mit dem nunmehr veröffentlichten — Naumann'schen — Klavierauszug bestätigte in allem wesentlichen die Richtigkeit des damals ausgesprochenen Urteils: namentlich befremdet eine gewisse Verkürzung und Verkümmerung der Entwickelung des Samsoncharakters; das wichtigere psychologische Interesse wird durch das an einer etwas äußerlich gefaßten Dramatik aufgezehrt.

Man darf annehmen, daß Chrysander selbst bei der vorliegenden Verarbeitung des Stoffes nicht stehen geblieben wäre; ebensowenig wie er jemals die vielumstrittene Behandlung des Verzierungswesens für unbedingt bindend gehalten haben wird: es schiene mir ersprießlich, anstelle der landläufigen, vagen Ablehnung einmal eine gründliche Einzelkritik zu setzen, die unter Anerkennung der prinzipiellen Notwendigkeit der Kadenzierungen für eine phantasievollere Praxis Raum schaffte. — Die Aufführung des *Samson* war derjenigen in Leipzig nicht annähernd ebenbürtig. Herr Kapellmeister Naumann ist — wenigstens vorläufig noch — kein Händeldirigent. Das typisch moderne Vergnügen an der Detailwirkung verhinderte ihn, auf die Hauptsache, sichere, breite Gruppierungen, die Anlage ganz im Großen, bestimmt loszugehen. Die überragende darstellerische Kraft Händel's, sein Vermögen, aus einem kaum überbietbar weiten geistigen Horizont heraus objektiv zu gestalten, schienen durchaus unverstanden geblieben zu sein. Hervorragend mitschuldig an diesem Eindruck war allerdings auch die unzureichende Leistung des Cembalisten Herrn Kleinpaul; wann werden wir endlich so weit sein, daß ein derartig unentwegt uninteressiertes Arpeggio eine Unmöglichkeit bedeutet? Von allen an der Samsonaufführung beteiligten künstlerischen Kräften war die einzige wirklich händelsch inspirierte der in jeder Hinsicht unvergleichliche Johannes Meschaert mit seiner Verkörperung der Harapharolle.

Bei der *Magnificat*-Aufführung des zweiten Konzerts lag der Vergleich mit der vom vorjährigen Bachfest her bekannten Leipziger Wiedergabe noch näher als beim *Samson*. Man hatte — wie's schien, bereits nachträglich — sich dazu entschlossen, die demnächst im Peters'schen Verlag erscheinende Straube'sche Bearbeitung des Werkes — mit Cembalopart von Max Seiffert — zu benutzen. Nochmals nachträglich aber besann man sich eines Schlechteren und brachte eine eigene Bearbeitung heraus, bei welcher der Festorganist Prof. F. W. Franke die Ausfüllung des Continuos, wie ich höre, aus der Partitur improvisierte. Gegen diese als Improvisation hochachtbare Leistung war an sich nur wenig einzuwenden; doch wurde durch sie mit einer für die Erkenntnis treffender Bachbehandlung bloß erwünschten Unweigerlichkeit erwiesen, wie verkehrt es ist, zu glauben, Bach habe die Besorgung des Generalbasses durch Klavier oder Orgel vom Zufall abhängen lassen. Bei der Mehrzahl der Solostücke im *Magnificat* kann, sobald man erst einmal einen ernstlichen Versuch mit dem Klavier gemacht hat, gar kein Zweifel darüber herrschen, daß die Orgel nicht das geeignete Begleitinstrument ist. Ganz ungeachtet dessen, daß sie selbst bei diskreter Registrierung sich klanglich leicht unliebsam aufdrängt und so die charakteristische Farbe der obligaten Soloinstrumente nicht zur vollen Geltung kommen läßt, geht ihr durchaus die Fähigkeit ab, die rhythmischen Akzente zu geben, mit denen Bach hier zum großen Teil offenbar gerechnet hat. Stücke, wie die Arie mit dem doppelten Baß: *Quia fecit mihi magna* oder die Tenorarie: *Deposuit potentes* anders als mit straff einschlagenden Klavierakkorden zu akkompagnieren, scheint mir einfach eine künstlerische Undenkbarkeit zu sein. Die Orgel hängt sich an wie ein Bleigewicht; der Eindruck wird plump, statt schlank und frei. — Neben dies wesentliche technische Manko trat noch das einer zu starken Streichkörper- und einer nicht nur entsprechend, sondern an sich zu schwachen Holzbläserbesetzung; so etwas wie der *Cantus firmus* in dem Frauenstimmenterzett: *Suscepit Israel* verlangt unter allen Umständen kräf-

tigere Intonation. — Man sollte meinen, daß die in alledem sich aussprechende Unfähigkeit, selbst mehr oder minder äußerliche Wirkungen richtig zu berechnen, der fortschreitenden Bachpropaganda nachgerade wiche: aber manche Leute wollen nicht, mag ihnen das Begreifen noch so bequem gemacht werden. — Der künstlerischen Auffassung nach stand die Magnificataufführung kaum höher wie die des *Samson*. Das *Magnificat* ist eines der wenigen umfänglicheren Werke Bach's, bei denen das Interesse an lyrisch versonnener Kleinarbeit nicht bloß durch die Tendenz auf intellektuelle Einheit, sondern auch durch Größe und Breite rein erfinderischen Wurfs überwogen wird. Gerade diesen Wurf, der bis zu einem gewissen Grade die Sonderstellung des *Magnificats* bedingt, brachte Herr Kapellmeister Naumann — in Parallele mit seinem Händelvortrag — nicht heraus; man hatte streckenweise beinahe den Eindruck eines Dirigierens von Takt zu Takt. — Die Chorleistung war in beiden Werken klanglich hervorragend: das Material, das den Mainzern zur Verfügung steht, ist beneidenswert gesund und frisch. Die Solisten setzten sich mit Bach wesentlich besser auseinander als mit Händel; man merkt, daß hier doch schon mehr — neuerdings gefestigte — Tradition vorhanden ist.

Das interessanteste Erlebnis des Festes war die Reproduktion von Berlioz »dramatischer Sinfonie« *Romeo und Julia*; mit diesem Werk kam Herr Kapellmeister Naumann trotz einiger auch hier zu konstatierender Fehlgriffe erheblich besser zustande, als mit der Musik der ihm geistig, wie's scheint, im Ganzen minder vertrauten älteren Meister. Man kam infolgedessen ganz anders zum Genuß der Sache: soweit Berlioz überhaupt unbefangen zu genießen ist. Schwerlich in einem andern seiner bekannteren Werke stehen genialste Einfälle und ein künstlerisch völlig unmöglicher Gesamtplan so dicht beisammen wie in *Romeo und Julia*. Berlioz glaubte durch den Prolog der Programm-Misère entronnen zu sein, hat aber durch ihn in Wirklichkeit nur noch bestimmter, als an und für sich zu erkennen war, gezeigt, daß ohne die erläuternde Geste des Bühnenvorgangs Szenenschilderungen, wie sie vor allem im langsamen Satze und in dem zweiten Einschub nach dem Scherzo vorliegen, so gut wie unverständlich, zum wenigsten nicht sicher deutbar sind. Dazu kommt das formale Überhängen der durch das einleitende *Allegro fugato* gegebenen Exposition; des Prologs, der die folgende sinfonische Entwickelung sozusagen vorgreifend rekapituliert, und der beiden Sätze, die Berlioz, wollte er seinen Stoff abmachen, wohl oder übel zwischen Scherzo und Finale einschalten mußte. Für die prinzipienlose Ungeheuerlichkeit des Aufbaues kann nur die Wahrnehmung entschädigen, einmal daß das Werk Einzelschönheiten von ganz einzigem Reiz enthält, dann aber besonders, daß es wesentliche historische Bedeutung erhalten hat durch die Anregungen, die von ihm ausgegangen sind: es wäre für einen Musikwissenschaftler von umfassender Kenntnis nachberliozischer Literatur überhaupt eine lohnende Aufgabe, im Detail den direkten Wirkungen nachzuspüren, die Berlioz' Entdeckergenie vorwiegend in technischer Hinsicht ausgeübt hat; meines Wissens mangelt es hier noch an genügenden Feststellungen. Dabei wäre naturgemäß Wagner's und Liszt's Schaffen in erster Linie zu berücksichtigen — beide haben sich Berlioz'sche Einfälle in einer Weise angeeignet, die lebhaft an die vor kurzem wieder einmal als Plagiate ausgeschrienen Händel'schen Entlehnungen erinnert, — und zugleich das psychologisch wie ästhetisch interessante Kapitel zu behandeln, in wie

geringem Grade die Anleihe als solche auf die Eindruckseigenart einer Musik Einfluß zu gewinnen vermag.

Um zu summieren: Wenn auch abgesehen vom Hauptbestand der Berliozaufführung und einzelnen solistischen Leistungen — neben Messchaert sei noch die zuverlässige Altistin Maria Philippi genannt — das tatsächlich positive Ergebnis des Festes in geistig-künstlerischer Beziehung nicht eben großartig war, der durch unzureichende Darbietungen herausgeforderte Widerspruch schafft intellektuell jedenfalls häufig genug sicherere Einsicht in das Richtige, als die begeistertste Bewunderung des erreichbar Vollkommenen: Exempel die Continuobehandlung im *Magnificat.* Doch sollte dieser Gesichtspunkt nicht allzuoft eingenommen werden müssen. Vor allem wäre Aufbesserung der Händelauffassung wünschenswert. Die Stiftungsstatuten versprechen ein wenig unvorsichtig »mustergemäße Aufführungen«; möchte dies Versprechen künftighin besser gehalten werden!

Leipzig. **Herman Roth.**

Das neunte Kammermusikfest in Bonn.

Das neunte Kammermusikfest in Bonn fand statt vom 16.—20. Mai; wie in meinem Bericht über das vorige im Juniheft 1907, S. 361, betrachte ich hier vorwiegend die Auswahl der Komponisten und ihrer Werke. Der Hauptnachdruck lag, wie bei diesen Festen üblich, auf Beethoven, dem zwei ganze Abende gewidmet waren; sie brachten von seinen Quartetten: *F* 59, 1, *Es* 74, a; ferner Str.-Trio *c* (löblich wegen der Vernachlässigung dieser Meisterwerke aus der Frühzeit in Literatur und Praxis) und Quintett *C*; dazu von Klaviermusik die Sonate *B* 106 (Ed. Risler). Im gemischten letzten Konzert gab es noch eine Neuheit des Meisters, zwei Sätze, beide in *Es*, eines unvollständig erhaltenen Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott: erstes Allegro (mit Ausfüllung einer Lücke nach Analogie) und Adagio (vollständig); vgl. S. 281. Von diesem sehr frischen und ansprechenden Werk hatte Erich Prieger Abschriften hergegeben; er setzt die Entstehungszeit um 1798—1802 an (Aufsatz von ihm in Bonner Zeitung v. 20. Mai, auch in Sonderdruck). — Zwei anderen Hauptmeistern der Kammermusik war je ein Abend geweiht; von Schubert gab es: Quartett *d*, Quintett *C* und den Liederkreis »Die schöne Müllerin« (Lud. Heß); von Brahms: Quartett *a*, Sextett *B* 18 und Cellosonate *F* (J. Klengel u. Risler). Das Schlußkonzert enthielt noch: von Mendelssohn: Oktett nebst Liedern (Frau Nordewier-Reddingius); er feierte ja kürzlich wieder ein Jubiläum, und allenfalls ist zu rechtfertigen, daß er mit diesem langen Stück als Kammerist abgespeist wurde; neben ihm erschien Schumann mit dem Quartett *A* und Liedern, vielleicht, weil er nächstes Jahr wieder jubiliert (vorher 1906). — Bis hierher ist kein Grund zur Bemängelung des Gesamtprogramms; aber jeder wird fragen: wo blieb Haydn? wie konnte der Schöpfer des Streichquartetts diesmal übergangen werden? stand doch in wenigen Tagen sein Jubiläum bevor. In Anbetracht der Gestaltung des Programms war bestimmt zu erwarten, daß ihm ein ganzes Konzert geweiht würde (wie übrigens schon beim vorigen Fest), eher als Schubert oder Brahms. Und wenn Bonn wegen dieser Feste als »der Vorort und das heutige Mekka der Kammermusik« gerühmt wird (H. Kretzschmar in seiner Bonner Rede auf Joachim, gedruckt im Festbuch), so darf das für die Aufstellung des Programms verantwortliche Komitee keinen solchen Streich verüben. Die Bonner Zeitungen wagten vor und nach dem Fest freilich keine Einrede; aber wenigstens zwei Kölner Blätter widersprachen, schüchtern oder lauter: Thomas in Rhein. Mk. u. Theat. Ztg. S. 301 und der Bonner Referent der Köln. Ztg. in Nr. 542. Wie sich die Mehrheit des Bonner und auswärtigeu Publikums verhalten? ich fürchte, ihr war die Übergehung Haydn's ganz recht; aber ist in solchen grundsätzlichen Fragen eine unkundige Mehrheit maßgebend? Mit

Mühe gelang es mir, den ängstlich geheim gehaltenen Grund zu erfahren (aus guter Quelle): im Rate der Götter ging die Ansicht durch, es sei zu schwer, von Haydn ein genügend verschiedenartiges, also fesselndes Programm für ein ganzes Konzert zu finden. Das beweist aber nur, daß die Mehrzahl der dort Maßgebenden leider aus solchen besteht, die Haydn's Quartette und Klaviertrios so ungenügend kennen, daß sie ihn, gemäß der Fable convenue, für einen stereotypen »Lustigmacher« halten; mit einiger Sachkenntnis und Mühe hätte man ein wechselvolles Programm bedeutender Werke aufstellen können. Und gerade diese Feste hätten die Aufgabe, neben Beethoven (nicht nach ihm) auch den wenigen andern Hauptmeistern der Kammermusik ihr volles Recht widerfahren zu lassen, namentlich dem unter ihnen, der seit lange am meisten unterschätzt wird: Jos. Haydn. — Folgende vier Quartett-Vereinigungen waren gewonnen: Halir und Rosé (beide für Beethoven), Petri (Schubert) und Klingler (Brahms); zu ihrer Ehre sei ausdrücklich gesagt, daß keines dieser hervorragenden Quartette sich etwa geweigert hat, Haydn zu spielen; namentlich das Wiener hätte freudig einen ganzen Haydn-Abend gegeben. — Leider riß, im Gegensatz zum vorigen Fest, der alte Unfug wieder ein, daß die vielen Lärmbolde nach den einzelnen Sätzen die wenigen musikalischen Hörer ärgern durften. — Zum Schubertkonzert (nur dies habe ich mitgemacht) schließlich eine Bemerkung. Bei den »Müllerliedern« war erfreulich, diese Tenorlieder von einem Tenor zu hören; aber war kein besserer Schubert-Sänger zu finden? ein durch das neuestdeutsche »Lied« für das Lyrische verdorbener Sprechsänger sollte solche Lieder Schubert's verschonen. Zudem störten mich, wie andere Berichterstatter, manche falsche Tempi, besonders die moderne Manier, die langsamen Stücke zu langsam, die raschen zu rasch zu singen; trotz alledem fand Heß bei fast jedem Stück lebhaften Beifall.

Godesberg bei Bonn. **L. Scheibler.**

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

du 15 mai 1909.

Douze Mélodies inédites de Moussorgski,
par **Louis Laloy** et **Ch. Malherbe.**

Ce précieux autographe de Moussorgski renferme, sous le titre d'*Années de Jeunesse*, dix-sept mélodies pour piano et chant, dont cinq seulement nous étaient connues jusqu'ici. Elles paraissent avoir été composées de 1857 à 1866; l'auteur, déjà en pleine possession de son génie, y montre une hardiesse et une candeur qui seront moins affirmées dans les œuvres de sa maturité.

Stendhal, Carpani, et la Vie de Haydn, par **Michel Brenet.**

Un larcin littéraire; les Lettres sur Haydn, signées par Henri Beyle sous le couvert du pseudonyme César Bombet, ne sont qu'un plagiat d'un volume de Carpani, imprimé en 1812, et ayant pour titre *Le Haydine.*

Joseph Haydn, par **A. de Bertha.**

Haydn, né dans le voisinage de la frontière hongroise, dut au milieu exclusivement hongrois où il réçut pendant trente ans une bonne part de ses inspirations. C'est donc à juste titre que les Hongrois peuvent le revendiquer comme un des leurs.

La Musique à Constantinople, par **Tigrane Tchaïan.**

La gamme orientale, l'orchestre turc, la mélodie; un essai de régénération musicale; le compositeur arménien Tchouadjian.

La Mémoire polygonale et la Musique, par **M. Daubresse.**

Les théories du Docteur Grasset, en ce qui concerne la mémoire musicale.

Notizen.

Dresden. Die Erstaufführung des von Dr. A. Schering aufgefundenen und herausgegebenen Weihnachtsoratoriums von H. Schütz findet unter Mitwirkung des Kreuzchores am 9. Dezember im großen Vereinssaal statt; den einleitenden Vortrag hält Dr. Schering.

Gluck-Gesellschaft. Die Gründung einer Gesellschaft dieses Namens hat sich in den letzten Wochen vollzogen. Ihr Zweck wird in § 1 der Satzungen auseinandergesetzt: Der den Namen »Gluckgesellschaft« tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen Werke Gluck's im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des großen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefaßten Bestrebungen im Interesse und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks zu sein. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden und soll zur Erlangung der Rechtsfähigkeit in das Vereinsregister des kgl. Amtgerichts Dresden eingetragen werden. Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt 10 ℳ. Der vorbereitende Vorstand besteht aus den Herren: Dr. Max Arend, Rechtsanwalt und Musikschriftsteller, Prof. Dr. Arthur Prüfer, Prof. Dr. Hugo Riemann, Ludwig Frankenstein, Schriftleiter des »Musikal. Wochenblattes«, Josef Liebeskind, Tonkünstler, Dr. Hans Loewenfeld, Leiter der Oper des Leipziger Stadttheaters, und Robert Volkner, Direktor der Leipziger Vereinigten Stadttheater.

Aus dem Prospekt zitieren wir noch folgende Sätze, die man teilweise lieber nicht gesehen hätte: Über die künstlerische, ja die Kulturnotwendigkeit der »Gluck-Gesellschaft« wäre kein Wort zu verlieren, wenn — Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer schlechten (gute gibt es kaum!) »Orpheus«-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Piccinisten und Gluckisten. Der interessiert uns wahrlich nicht mehr! Was wir aber erst heute, erst nach Bayreuth zu verstehen vermögen, was dieser hohen Kunst spezifische Gegenwartswerte gibt, das ist, daß Gluck, dieser inkarnierte Genius der Tragödie, in Paris, in jenem merkwürdigen halben Jahrzehnt von 1774 bis 1779, die musikalische Tragödie mit einer Reinheit und Erhabenheit darstellte, daß alles um ihn herum dadurch mit dem Stempel des Unbedeutenden und Alltäglichen, gegenüber dieser »grausamen Musik«, versehen war. — Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an Rechtsanwalt Dr. Max Arend in Dresden, Mathildenstraße 46 oder Musikschriftsteller Ludwig Frankenstein in Leipzig-Gohlis, Craushaarstraße 10, I.

Leipzig. II. Musik-Fachausstellung des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. Diese fand in den Tagen vom 3.—15. Juni in sämtlichen Räumen des Kristallpalastes statt. Sie war in erster Linie eine Ausstellung von Industriellen mit starkem »Messe«charakter. Den Bildungswert für Fachmusiker taxiere ich gering; man erhält auch gar nicht den Eindruck, als ginge die Ausstellung von Musikern aus, sondern eben von Industriellen, die den Zweck der Ausstellung darin sehen, irgendeine Auszeichnung zu erhalten. Das Wertvollste der Ausstellung, die verschiedenen Bibliotheksschätze, liegen mehr oder weniger unbenutzt da, da sie einer Erklärung bedürfen. Was weiß der praktische Musiker mit einer Sammlung zu machen, die die Geschichte des Notendruckes veranschaulicht (Ausstellung von Paul Hirsch-Frankfurt a. M.) oder mit der sorgsamen Auswahl der Berliner kgl. Bibliothek, die Dokumente aus Leipzigs Musikgeschichte zusammengestellt hatte usw.? Die Industriellen sorgen den ganzen Tag selbst dafür, daß ihre Produkte praktisch demonstriert werden, und tun hier natürlich ganz recht, die Leiter der Ausstellung, die mit dieser auch »Bildungszwecke« verfolgen, tun nicht das Mindeste nach dieser Richtung hin. Welchen Wert hätte die Ausstellung haben können, wenn Vorträge

von berufenen Fachleuten über die einzelnen Sammlungen gehalten worden wären, etwa G. R. Kruse über Lortzing an Hand seiner Lortzing-Ausstellung usw.? Man wundert sich eigentlich, daß so vornehme Bibliotheken wie die Berliner königliche, die Leipziger Stadt- und Petersbibliothek ihre Schätze einer »Musikmesse« einverleiben, um diese mit einem wissenschaftlichen Bildungsmäntelchen zu behängen. Jedermann steht einem Verein, der eine Verbesserung der sozialen Lage des Musikerstandes erstrebt, sympathisch gegenüber, aber die Mittel der Durchführung dürften denn doch nicht so einseitig kommerziellen Charakter tragen. Die Ausstellung erfreute sich ziemlich starken Besuchs. Auf manchen Gebieten, besonders dem des Musikverlags, wies sie starke Lücken auf. Das Hauptinteresse der Besucher konzentrierte sich auf die pneumatischen Reproduktionsinstrumente, wo es manches Neue, z. B. eine selbstspielende Violine, zu sehen und zu hören gab.

London. *National character in composition.* With reference to W. H. Hadow's book on Haydn (see Bücherschau), the following are his remarks on the underlying general question.

The study of Human Nature contains few problems more difficult or more important than those which deal with distinctions of national character. In most countries the original race, itself not always pure, has been affected and modified by a hundred causes; by conquest, by immigration, by intermarrige with neighbours, by all the circumstances and conditions of historical development; and the result is commonly a web of many diverse threads, in which we are fortunate if we can explain the prevailing colour and the prevailing pattern. Sometimes, as in our Indian Empire, the threads lie comparatively free, and puzzle us more by their number and variety than by actual closeness of texture. Sometimes, as in the Kingdom of Hungary, the interplay is so thorough and so complex as almost to baffle analysis at the outset. And when to this is added the influence of climate, of government, of religion, of all that is implied in past record and traditional usage, it will be seen that the question of causality is one which may well tax to their utmost limit the skill and patience of the ethnologist.

But if the reasons are hard to trace, the fact is no longer open to intelligible doubt. Physiology tells us that it manifests itself at birth; history, that it has formed a channel for the whole course and current of events. There is no crisis so great, there is no occurrence so trivial, as not to exhibit in some degree its presence and efficacy in the life of man. Nations at peace do not follow the same policy; nations in conflict do not fight with the same weapons; the contrast of laws and customs is so vivid that it has led some impatient philosophers to consider all morality relative. And what is true of the life as a whole is equally true of its specialisation in art and literature. For these are pre-eminently the expression of the national voice, as intimate as its language, as vital as the breath that it draws; and every artist who has compelled the attention of the world at large has done so by addressing it as the spokesman of his own people.

No doubt there are other factors in the case, the personal idiosyncrasy that separates a man from his fellows; and again the general principles, fewer perhaps than is commonly supposed, that underly all sense of rhythm and all appreciation of style. But to say this is only to say that the artist is himself, and that he belongs to our common humanity. In everything from the conception of a poem to the structure of a sentence, the national element bears its part with the other two; it colours the personal temperament, it gives a standpoint from which principles of style are approached, and whereever its influence is faint or inconsiderable the work of the artist will be found to suffer in proportion. It is hardly necessary to add that the law holds equally good whether the race in question be pure or mixed. If the former, it will move along a single line: if the latter, it will mark the converging point of many; but in either case its operation is a sure test of genuineness both in feeling and expression Occasionally, it may be, a careless public has been deceived by some trick of imitation — by the Spanish comedies of Clara Gazul or the Persian lyrics of Mirza Schaffy; but such instances of deception no more traverse the law than the Ireland forgeries or the pictures of Cariani. Some men are born with a talent of mimicry: none have ever by its means attained to greatness.

It may at once be admitted that this rule of national influence is at present less firmly established in music than in poetry or painting. In the two latter

arts we have certain obvious externals to aid investigation — broad and salient contrasts of language, wide difference of scene and subject — with which music as such has little or nothing to do. Her subject is usually vague and indeterminate, her vocabulary is made up of a few scales, and for the rest we are told that her genius is limited to the common emotions of mankind and the common inheritance of pure form. But it is wholly false to infer that music is independent of nationality. The composer bears the mark of his race not less surely than the poet or the painter, and there is no music with true blood in its veins and true passion in its heart that has not drawn inspiration from the breast of the mother country.

Munich. *Organ-control Systems.* International unification of organ consoles formed a considerable subject at recent Vienna Congress. A note by an English member who has just visited the works of the celebrated Munich firm Max März and Son may form a small contribution thereto. —— This firm was established in 1796 by Conrad März (1768—1846), who built about 130 organs. Continued by his son Max März (1812—1879), who built 134 organs. Continued again by latter's adopted son Franz Borgias März (born 1848 as F. B. Nothwinkler), who has built over 500 organs. The firm has again changed hands within last few weeks. In Munich itself have been built 50 organs by the firm. —— The firm has built in last 12 years a few three-manual organs: — such as in Munich, St. Michael, III manuals, 38 sounding-stops; St. Benno, III, 42; St. Joseph, III, 46; St. Maximilian, III, 47; St. Paul, III, 60; in Straubing, St. Jacob, III, 37. But its speciality is two manual organs, with interchange combination-arrangements hereafter to be described. Of this class the largest specimen by them is Louisville, Kentucky, U.S.A., II, 44. A specification II, 30 is quite a large organ on this system.

The visit to the factory showed ingenious and interesting interior mechanisms, including varieties of cone-pallet sound-boards (Kegellade). The action used, from draw-knob etc. to slider, or from key to pallet, or for couplers, is exclusively pneumatic; and whether in small organs or in large. From the point of view of the player and control, the firm has more than one method, but the following is a typical example of their console-arrangement for two manuals and pedal. The player has in front of him what are in fact 3 alternative systems of control.

(A) The first control system may be called the natural draw-knob organ, just as it existed before combination-pedals or combination-pistons, etc., were invented. The draw-knobs (Züge) have names in black letters on white ivory. The player draws all the draw-knobs by hand. The draw-knobs of course "show", and are in operation under this system till changed by hand.

(B) Under the lower or great-organ manual, and forming the second control system, are 7 pistons (Druckknöpfe). Of these 3, 4, 5, 6 and 7 (from left to right) give respectively organ-builder's combinations, or fixed combinations, of piano, mezzoforte, forte, fortissimo, and tutti. Such combinations include both manuals, with corresponding pedal, and also with couplers. As a variety they may be supplied to represent timbre-groups instead of dynamic groups. The pressing of any one of these pistons 3—7 cancels the operation of everything drawn on the "A" or natural draw-knob system. It does not however throw in or out any draw-knob, and consequently it does not thereby "show". For exhibiting what is in action on the "B" or fixed-combination system, there is lying above the upper or swell-organ manual a series of index-studs (Zeigerreihe), one such for every draw-knob in the console, and having the names written in black letters on adjacent ivory plates; these index-studs come out or go in according to the use of pistons 3—7, and their position is such as sufficiently to attract the player's eye. For reverting to system "A", the player presses piston 1 on the left, or the releaser (Auslöser); when all the index-studs retire, and the draw-knobs as at that moment drawn come again into operation. While he is using system "B", the player can at option be preparing with his hand new combinations of the draw-knobs under system "A".

(C) There is however a third system, called the Free Combination (Freie Kom-

bination). This is nothing in fact but a duplication of every draw-knob in the console, by a series of latchet-keys (Tasten) lying over the upper manual, and under the index-studs above-named. These can be prepared by hand while either system "A" or system "B" is being used, and when piston 2 is pressed the whole of such latchet-key combination (acting on everything in the console) comes into force. If piston 1 (the Auslöser) is pressed, the latchet-key combination is cancelled, and the draw-knob combination is reverted to.

In other words, the player controls through 2 alternative and mutually exclusive systems; the draw-knob system which shows by itself, and the latchet-key system which shows through index-studs. Lying in between the two are some fixed organ-builder's combinations with special conditions. In addition to this there is a complete set of sub-octave, unison, and super-octave couplers for all permutations. There is a balance-roller swell (Schweller) pedal acting on Venetians, with graduated revolving pointer-hand on right of console. There is also a balance-roller crescendo and diminuendo pedal acting like pistons 3—7 on the registers, but not on the draw-knobs, and showing through the index-studs, with graduated revolving pointer-hand on left of console. Also a draw-knob for Reeds off (Rohrwerk-Absteller). Also an automatic pedal-silencer (automatische Pedalverstummung). And so forth. The player must be very exacting who finds anything practically wanting here, though there are only two manuals. The simplicity is such that a stranger to the system can understand the console in a quarter-hour, and be at ease upon it in an hour. English readers will be aware that the pioneer of such multum in parvo arrangements was our member Thomas Casson.

The tone of these Bavarian organs has not got the pedal depth to which English ears are accustomed, but it is remarkably well knit. The gamba-class stops are soft and rich; the high-pressure stops are strong, without staring effects. In minor parish churches the tone is still disfigured and almost obliterated by the accompaniment of gasping brassy horns and fitful unsustained violins; but when it is left solo or with voices only, it is really fine.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik. Mit zahlr. Notenbeispielen u. Musikbeilagen. 4. Bd. 3. verb. Aufl., durchges. u. erweit. v. Hugo Leichtentritt. Gr. 8⁰, XI u. 913 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1909. ℳ 15,—.

Armin, George, Das Stauprinzip od. die Lehre v. dem Dualismus d. menschl. Stimme, dargelegt f. Sänger, Schauspieler u. Rezitatoren. 1. Tl. 8⁰, IV u. 123 S. m. Fig. Straßburg, C. Bongard, 1909. ℳ 3,—.

Artaria, Frz., u. **Botstiber**, H., Josef Haydn und das Verlagshaus Artaria. Wien, Artaria & Co. ℳ 4,—.

Beutter, Alex., Volkstümliche Gestaltung der Notenschrift. Ein Vorschlag zur Bekämpfg. des musikal. Analphabetentums. Aus »Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst«. Lex. 8⁰, 24 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1909. ℳ —,50.

Cahn-Speier, Rudolf, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Münchener Dissertation). 8⁰, 301 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 7,50.

Hadow, W. H. "A Croatian composer. Notes towards the study of Joseph Haydn". London, Seeley. pp. 98, crown 8vo.

Ancient races reared in the tribal system, and protected by their laws and customs from intrusion of foreigners, take racial characteristics as a fundamental postulate. The most striking examples of such races in contact with modern civilization are the Bramins of Hindostan and the Jews of Palestine. The present-day mixed races of Europe on the other hand have to a great extent lost sight of the conception, while their literati are certainly only just beginning to take it up as a matter of study. As to music, there is no more interesting subject than the undoubtedly profound influence exercised by race on what is called in the

modern art "composition"; yet as far as discussion goes that is almost a virgin theme. Present author's remarks on the general subject can be seen at "Notizen, London". His small book on Haydn is a reproduction in his own words, and with additions, of the essential part of Frantisek S. Kuhach's "Josip Haydn i Hrvatske Narodne Popievke", reprinted from the "Vienac", Agram, 1880. That essay on Haydn in turn was the outcome of Kuhach's collection of South Slavonic melodies published 1878—1881.

Kuhach and Hadow between them make it certain that Haydn was by race no Teuton, as assumed by all writers down to Nohl, but a Croatian Slav. The Croats are a very large Slavonian population occupying most indigenously the N.W. corner of the Balkans where they abut on S. Germany or Austria. The Croats have been however in the past much addicted to migration, and one of their chief settlements was in the neighbourhood of Presburg in XV century. In 1780 half the population of Presburg was Croatian. Haydn's birth-place was close by. His name is a regular Croatian surname, Hajdin. So is his mother's, Kolar. His physiognomy is Slavonic. His rhythms and metres are alien to the German folk-song, and akin to the Slavonic folk-song. He has used actual Croatian melodies extensively throughout his works. These are the main lines of argument, which reader should follow through the clearly set out pages.

Haydn-Zentenarfeier verbunden mit d. III. musikwissenschaftl. Kongreß der IMG. Programmbuch zu den Festaufführungen. 8⁰, 111 S. Wien, Selbstverlag des Festkomitees.

Mozart, W. A., Die Dame Kobold. Komische Oper frei nach dem gleichnam. Lustspiel v. Pedro Calderon de la Barca, m. der Musik zu Cosi fan tutte. Bearb. v. Carl Scheidemantel. (Textbuch.) Kl. 8⁰, 46 S. Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ —,50.

Nef, Albert, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhdts. Hrsg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. 8⁰, IV u. 167 S. Zürich, in Komm. v. Gebr. Hug & Co. 1909. Fr. 2,50.

Poliński, Alexander, Geschichte der polnischen Musik im Umriß (polnisch). »Wissenschaft und Kunst«, Band VII (Publikation der Gesellschaft der Mittelschuldozenten in Lemberg). Hauptdepot i. d. Buchhandlungen von H. Altenberg in Lemberg und E. Wende & Co. in Warschau, [1907], 8⁰, 280 S.

(Die Besprechung von A. Chybiński erfolgt in den Sammelbänden.)

Rychnowsky, Ernst, Joseph Haydn. Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnützig. Kenntnisse i. Saaz. Nr. 370, 8⁰, S. 95—118. Prag, Verlag des Vereins, 1909. 40 H.

Scheurleer, D. F., Het Muziekleven in Nederland. In de tweede Helft der 18e Eeuw in Verband met Mozart's verblijf Adlaar. Met meer dan 200 Afbeldingen. (2 Bde.) Lex. 8⁰, XI u. 432 S. 'S Gravenhage, Mart. Nijhoff, 1909. 22 Fl.

Schindler's Ant., Beethoven-Biographie. Neudr. Hrsg. v. Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (Biographie v. Ludwig van Beethoven. 3. neu bearb. u. verm. Aufl. Münster 1860.) 8⁰, VIII, 736 S. m. 1 Bildnis u. 3 Fksms. Berlin, Schuster & Löffler, 1909. ℳ 12,—.

Schottky, Jul. M., Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch. Prag, Taussig & Taussig. ℳ 6,—.

Seydel, Martin, Grundfragen der Stimmkunde. Für Sänger und Sprecher dargestellt. 8⁰, 69 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1909. ℳ 1,—.

Siebeck, Herm., Grundfragen zur Psychologie u. Ästhetik der Tonkunst. 8⁰, VII u. 103 S. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1909. ℳ 3,—.

Spranger, Ed., Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. In »Wertung. Schriften des Werdandibundes«. Kl. 8⁰, 15 S. Leipzig, F. Eckardt, 1909. ℳ —,50.

Thomas-San-Galli, Wolfgang A., Die unsterbliche Geliebte Beethoven's Amalie Sebald. Lösung ein. vielumstrittn. Problems. 8⁰, X u. 85 S. Halle a. S., O. Hendel, 1909. ℳ 1,25.

Wolff, Eugen. Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. 8⁰, VII u. 328 S. München, G. Müller, 1909.

Ziehn, Bernh., Harmonie- u. Modulationslehre. Lex. 8⁰, III u. 164 S. Berlin-Groß-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1909. ℳ 10,—.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von **Carl Ettler.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Veränderungen.

BW Bühne und Welt, jetzt: Leipzig, G. Wigand.
MWB Musikalisches Wochenblatt, jetzt: Leipzig, Oswald Mutze.

Anonym. Beethoven al »Odéon« de Paris, RMC 6, 64. — Henry Watson, MT 50, 796. — Zur Kultur des Konzertprogramms, Vom Sprachlichen Kunstgewerbe, Leipzig, 1909, Heft 1. — Franz's Correspondence with Schumann, NMR 8, 91f. — The London »Worshipful Company of Musicians«, ZIMG 10, 9. — Heine over Muziek, Toonkunst, Amsterdam, 5, 13f. — De geschiedenis van Mozart's Così fan tutte, Toonkunst, Amsterdam, 5, 15. — Mr. G. Whittaker, Mus. Bac., MH 1909, Nr. 733. — Tonic Sol-fa in elementary schools, ibid. — Organ accompaniment in divine service, ibid. — Our musical heritage, ibid. — Die Leipziger Neuinszenierung der »Zauberflöte«, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 32. — Die Musik-Ausstellung in Rotterdam, ZfI 29, 25f. — Betrachtungen eines Fachmannes über die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, ZfI 29, 26. — XXIV. Kantonal-Waadtländisches Sängerfest in Montreux 5. u. 6. Juni 09, SMZ 49, 19. — May women act as organists in church? ChM 4, 4. — Zur Pensionsversicherung der Musiker. Ein Mahnruf, OMZ 17, 24. — Norwegens nationale Kunst (Bespr. des Nordlandbuches von W. Niemann), Dresdner Nachrichten 29. Mai 1909.

Adler, G. Haydn-Feier u. Musikkongreß, Neue Freie Presse, Wien, 22. Mai 1909.

Agache, D. Alfred. Eine musikalische Renaissance in Frankreich, Dokumente des Fortschritts. Internationale Revue, Berlin, 2, 3.

Allihn, M. Der Klangcharakter der Orgel, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.
— Die Bach-Silbermann-Orgel, ZfI 29, 26f.

Analysen einiger beim 45. Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden neuen Kompositionen, S 67, 22. AMZ 36, 22 23.
— zum 45. Tonkünstler-Fest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Mk 8, 17.

Anderson, E. W. Why does an Organ get out of tune? MO 32, 381.

Angeli, A. D'. Illustrazioni del I° Concerto popolare (Gluck-Spontini-Weber-Wagner), CM 13, 5.

Arnheim, Amalie. Der dritte Kongreß der Intern. Musikgesellschaft in Wien, KL 32, 12.

B., G. Wie muß ein guter Registerschweller eingerichtet sein? Urania, Erfurt, 66, 4.
— H. The drum in English literature, MT 50, 796.

Barchan, P. Zur Geschichte des Petersburger Balletts, BW 11, 17.

Batka, Rich. Ein Haydn-Apokryph, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
— Vom französischen Volkslied, KW 22, 17.
— Schule kontra Volksgesang? ibid.
— Martin Greif in der Musik. — Wiener Neuerungen im Opernwesen. — Die Hausmusik des Kunstwarts, KW 22, 18.
— Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, AMZ 36, 24.

Baudin, Georges. La reproduction des œuvres musicales par les instruments mécaniques, SIM 5, 5.

Beer, August. Chopin, Pester Lloyd, Budapest, 28. Febr. 09.

Bekker, Paul. Elektra. Studie, NMZ 30, 17f.
— Das Musikdrama als Kulturfaktor (Aus dem Werke: »Das Musikdrama der Gegenwart«), AMZ 36, 24f.

Bender, G. L'inspiration musicale aux artistes français, MM 21, 10.

Benzmann, H. Studien über das Volkslied, Zeitung f. Lit., Kunst u. Wissenschaft, Beilage des Hamburger Korresp. Nr. 8.

Beringer, J. Aug. Emil Heckel. Ein Gedenkblatt, Wagner-Jahrbuch 1908.

Berlekom, Marie Berdenis van. De muziek in het drama. Naar aanleiding der beschouwing van C. S. Adaina van Scheltema over dit onderwerp in zijn werk: »De grondslagen eener nieuwe poezie, WvM 16, 23.

Bermann, R. A. Tanz, Ballett und die drei Schwestern Wiesenthal, Deutsche Theater-Zeitschrift, Berlin, 2, 33.

Bertha, A. de. Joseph Haydn, SIM 5, 5.

Bertini, P. Jean Christophe, NM 14, 164.

Blaschke, Julius. Händel's geistliche Musik, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Blaschke, J. Haydn und die Schlesier, NMZ 30, 17.
Blumenschein, W. L.; Emil **Liebling**; A. L. **Manchester**; W. S. B. **Mathews**; Francis L. **York**. Where shall the young musician locate? A symposium, Mus 14, 6.
Bonaventura, A. Reliquiae juventutis, NM 14, 164.
— Un' inchiesta sulla Musica Ebraica, NM 14, 165.
Bonvin, Ludw. Ein Dekret der Ritenkongregation über einige Orchesterinstrumente in der Kirchenmusik, Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, 44, 4.
Brenet, Michel. Stendhal, Carpani et la vie de Haydn, SIM 5, 5.
Brieven van Toonkunstenaars. (Grieg), Toonkunst, Amsterdam, 5, 14f.
Brod, Max. Tschechische Musik, Die neue Rundschau, Berlin, 20, 6.
Browne, James A. A word for the despised, MMR 39, 462.
Buchmayer, Rich. Zur Cembalofrage, ZIMG 10, 9.
Burkhardt, Max. Haydn und Beethoven, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
Bülow, Marie von. Hans von Bülow's »Biographie« (Entgegnung auf die Bespr. von Max Koch), Der Tag, Berlin, 16. Juni 09.
C., J. L'opéra avant Lulli et les masques anglais, d'après Reyher: Les Masques anglais, étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512—1640), RM 9, 11.
Cebrian, Adolf. Josef Haydn. Zu seinem 100jährigen Todestage, DMMZ 31, 22f.
Challier, Ernst sen. 30 oder 50 Jahre Schutzfrist? Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg, 3, 9.
Chantavoine, J. Notes de bibliographie Beethovienne, SIM 5, 6.
Chop, Max. Streichungen bei Wagner, Die Deutsche Bühne, Berlin, 1, 6.
— Die Entwicklung unserer modernen Tonkunst, NMMZ 16, 20f.
Clancy. Appointment of a Diocesan commission on church music, ChM 4, 4.
Clippinger, D. A. Choral societies of the future, Mus 14, 6.
Combarieu, Jules. Paderewski, RM 9, 11.
Curzon, Henri de. A propos du centenaire de Haydn (1809—1909), GM 55, 21/22.
— La Pskovitaine de Rimsky-Korsakow au Châtelet (Saison Russe), GM 55, 23/24.
— »La Flûte Enchantée« de Mozart, à l'Opéra-Comique de Paris, ibid.
Daehne, Paul. II. Musik-Fachausstellung zu Leipzig, ZfI 29, 26.
Daffner, Hugo. Ein neues Textbuch zu Mozart's Così fan tutte (Die Dame Kobold) Dresdner Nachrichten 4. Juni 1909.
— Die Dame Kobold. (Bespr. der Erstauff. im Kgl. Opernhaus zu Dresden), Dresdner Nachrichten 1909, Nr. 156.
Dannenberg, Rich. Über Tonbildung im Singen und Sprechen in Beziehung zum Schulunterricht, Die Harmonie, Hamburg, 1, 3.
Daubresse, M. La mémoire polygonale et la musique, SIM 5, 5.
Dinger, Hugo. Zu Richard Wagner's »Rienzi«, Wagner-Jahrbuch 1908.
Dittbauer, Joh. Bericht über Gründung des Brandenburger Provinzialverbandes der Kirchenmusiker, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
Draber, H. W. Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen, S. 67, 23.
Dusselier, E. Festival franco-anglais, RM 9, 11.
Eg., R. Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, AMZ 36, 22/23.
Ehlers, Paul. Constanz Berneker. Ein stiller Meister seiner Kunst, Neue Revue, Berlin, 1, 14.
Ehrenhofer, W. E. Orgelbaufragen auf dem III. Kongresse der Internationalen Musikgesellschaft zu Wien (25.—29. Mai 1909), ZfI 29, 26.
Ehrmann, Alfred v. Haydn in Eisenstadt, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
Eisenmann, Alexander. Stuttgart als Musikstadt, Musikalisch. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
— Haydn's Sonaten und Konzerte für Violine, NMZ 30, 17.
— 45. Jahresversammlung d. Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
— Bilder aus der musikalischen Vergangenheit Stuttgarts, NMZ 30, 18.
Eisner-Eisenhof, Angelo v. Über Joseph Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
Ernst, P. Bemerkungen zu Petzval's Theorie der Tonsysteme (Mit 1 Taf.), Zeitschrift für Mathematik und Physik, Leipzig, 57, 1/2.
F. Kongreß der Intern. Musikgesellsch. in Wien, OMZ 17, 23.
Fano, Guido Alberto. Le forme dell' arte musicale nel passato e nell' avvenire, La Rinascita Musicale, Parma, 1, 1f.
Flöring. Die Pflege d. weltlichen Volksliedes durch unsere Vereine, CEK 23, 6.
Friedländer, Max. »Das deutsche Volkslied«, Rheinisch-westfälische Sänger-Zeitung, Iserlohn, 4, 4.
Fuchs, Karl. Haydn's Stellung in dem musikalischen Österreich s. Z. Illustr. Zeitg., Leipzig, Nr. 3438 v. 20. Mai 09.

Gefe, E. Über musikalische Verzierungen, DMMZ 31, 21.
Gehrmann, Herm. Josef Haydn, Frankfurter Zeitung, Nr. 147, 148.
Geißler, F. A. Das Ochsenmenuett. Erzählung, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 1909.
Gerhard, C. Joseph Haydn in seinen Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit. Skizze zu seinem 100. Todestage, d. 31. Mai, DMZ 40, 23.
Glasenapp, C. Fr. Tabellarisch geordneter Überblick über die Familiengeschichte des Hauses Wagner, Wagner-Jahrbuch. 1908.
Gleichen-Rußwurm, A. v. Mozart und Wagner. KW 27, 18.
Göhler, Georg. Ein Silvestergespräch, Neue Freie Presse, Wien, 2. Jan. 09.
Grew, Sydney. Concerning musical criticism, MO 32, 381.
Grunsky, Karl. Die Rhythmik im Parsifal, Wagner-Jahrbuch 1908.
Hagemann, Julius. Das Beethoven-Fest in Bonn. Vom 16.—20. Mai 09, NMZ 30, 18.
Hähn, Rich. Aus der französischen Gesangsliteratur, AMZ 36, 21.
Hallwachs, Karl. Wie hören wir Musik? KL 32, 11.
Handke, Rob. Der Laut »e« in seiner musikalischen Bewertung, Sti 3, 9.
Harrison. Bertha. Some notes on Haydn, MMR 39, 462.
Hartmann, Ludw. Electre et Cassandre, VM 2, 17.
Harzen-Müller, A. N. Christian Wilhelm Kindleben, Die Tonkunst, Berlin, 13, 11f.
— Musikalisches aus der Großen Berliner Kunstaustellung 1909, Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
Hassenstein, Paul. Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik, Das Harmonium, Leipzig, 7, 4.
Hawley, O. H. The use of hymn-tunes, Mus 14, 6.
Heckel, Karl. Der antike Chor und das moderne Orchester, Wagner-Jahrbuch 1908.
Heer, J. Zum Sängertag der Kunstgesangvereine der III. Kategorie in Glarus am 6. Juni 1909, SMZ 49, 19.
Helm, Th. Die Haydn-Zentenar-Feier in Wien, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 12.
Helmhacker, Zdenko Kraft Edlem v. Auf den Spuren des jungen Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
Henderson, B. Kathleen Parlow, St 19, 228.
Höfler, Alois. Fünfundzwanzig Jahre Allgemeiner Richard Wagner-Verein 1883—1908, Wagner-Jahrbuch 1908.
Howard, Walter. Wie lehre ich das Notensystem? Sti 3, 9.
Hübner, O. R. Ein Volksklavier, Der Türmer, Stuttgart, 11, 9.
Huegle, Gregory. Fr. Bonvin's »Missa pro Defunctis«. — A review, ChM 4, 4.
Hughes, Edwin. The master schools for piano and violin at the Vienna conservatory, Mus 14, 6.
Huré, Jean. Rythme et Sport, MM 21, 10.
— Albeniz, ibid.
Istel, Edgar. Wagner und die Familie Weber, Wagner-Jahrbuch 1908.
— Die Münchner Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater, 1907, Wagner-Jahrbuch 1908.
J., E. Kritisches zum II. Sängertag der schweiz. Kunstgesangvereine (III. Kategorie) in Glarus, SMZ 49, 19.
Jacoby, Martin. Die Anfänge der Oper, DMZ 40, 23.
— Aus der Frühzeit des Berliner Opernhauses, Sonntagsbeilage 23 z. Voss. Zeitung 1909 Nr. 259.
Jahn, G. Ein Reichstheatergesetz, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3440 vom 3. Juni 1909.
Kahle, A. W. J. Papa Haydn, MSal 1, 9/10.
Kapp, Julius. August Göllerich als Liszt-Biograph, Der Tag, Berlin, 16. Juni 09.
— Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer. Mit unveröffentlichten Briefen Liszt's und Bülow's, Mk 8, 17.
Kaufmann, M. Böhmische Musikanten, Eine Betrachtung, OMZ 17, 23.
Keller, Otto. Haydn-Zentenarfeier und III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, DMMZ 31, 23.
— Joseph Haydn mit besonderer Berücksichtigung seiner Kirchenmusik, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
Kienzl, Wilh. Kunst und Gemüt, Neue Revue, Berlin, 2, 6.
Kitchener, Frederick. Thoughts on musical examinations, MO 32, 381.
Klanert, Paul. Kirchenmusikalisches aus Halle a. S., BfHK 13, 9.
— XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst am 8. und 9. Mai 1909, ibid.
Kleefeld, W. Haydn im 20. Jahrh., BW 11, 17.
Kloß, Erich. Richard Wagner als Briefschreiber, Wagner-Jahrbuch 1908.
— Richard Wagner über »Lohengrin«. Aussprüche des Meisters über sein Werk, Wagner-Jahrbuch 1908.
Koch, Max. Aus Wagner's Jugendtragödie »Leubald«, Wagner-Jahrbuch 1908.

Koch, M. Heinrich Reimann: »Hans v. Bülow«, Der Tag, Berlin, Nr. 126.

Kohut, Adolph. Einer vom »Jungen Deutschland«. Theodor Mundt und seine Beziehungen zu Musik und Musikern, AMZ 36, 24f.

Komorzynski, E. v. Joseph Haydn's Messen, NMZ 30, 17.

— Haydn-Landschaften, ibid.

Kraus, Alexandre (Sohn). Une pièce unique du Musée Kraus à Florence (Clavicythérium), »Annales de l'alliance scientifique universelle«, Paris.

Krause, Emil. Ein interessantes Haydn-Autograph, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.

— Die Enthüllungsfeier des Max Klinger'schen Brahms-Denkmals in Hamburg, BfHK 13, 9.

Krebs, Carl. Die Haydn-Zentenarfeier in Wien, Der Tag, Berlin, 1909, Nr. 125—127.

— Aus dem Berliner Musikleben, Deutsche Rundschau, Berlin, 35, 9.

Kretzschmar, Hermann. Ludwig van Beethoven. Zwei Vorlesungen, gehalten vor der Vereinigung für staatswissenschaftliche Fortbildung, Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik, Berlin, 3, 21f.

— Zu Joachim's Gedächtnis. Rede bei d. Joachim-Gedenkfeier des Beethoven-Hauses am 19. IX. 07. Im Programmheft zum IX. Kammermusikfest in Bonn, 16.—20. Mai 1909.

Kroyer, Theodor. Oper und Konzert, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908 (Herder's Jahrbücher), Freiburg i. B.

Kuhn, Franz. Zur Melodieschutzfrage, Mk 8, 18.

— Was ist eine Melodie? (Melodie im Sinne des Urheberrechtsgesetzes), Berliner Tageblatt 1909 Nr. 300.

Kühn, Oswald. Prinzessin Brambilla, KW 22, 17.

— und M. **Steinitzer.** Bericht über die 45. Jahresversammlung des Allgemein. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, NMZ 30, 18.

Laloy, Louis. Douze Mélodies inédites de Moussorgski, SIM 5, 5.

— Chronique (croquis de Bils), ibid. 5, 6.

Lange, Franz. Ist die »Rationelle Solmisationsmethode« auch eine Schulgesangsmethode der Gegenwart? Cäcilia, Straßburg, 26, 4.

Law, F. S. Who owns our concert rooms? Mus 14, 6.

-lb- Zu Josef Haydn's hundertstem Todestage, OMZ 17, 21.

Leichtentritt, H. Goldmark: Ein Wintermärchen (Bespr. der 1. Berliner Aufführung im Kgl. Opernhaus), S 67, 20.

Leichtentritt, H. Josef Haydn, S 67, 22.

— Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Intern. Musikgesellschaft in Wien, S 67, 22f.

Leßmann, Otto. Das Musikfest der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz, AMZ 36, 22/23.

L'Imparziale. Le accuse di plagio contro R. Strauss, NM 14, 164.

— Uno dei più discussi compositori tedeschi viventi (Max Reger), NM 14, 165.

Louis, Rud. Josef Haydn. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages (31. Mai 09), Münchner Neueste Nachrichten 62, 248.

Lubowski, M. Stimmungs- und Charakterbilder aus der Berliner Philharmonie, MSal 1, 9/10.

— Zum Gastspiel d. Kaiserlichen Balletts vom Marien-Theater in St. Petersburg, ibid.

Lußtig, J. C. Moderne Chopinspieler (Wladimir v. Pachmann und Leopold Godowsky), Berl. Morgenpost 28. Febr. 1909.

Lynes, Elsie. How I earned my musical education, Mus 14, 6.

Magnette, Paul. Le Festival Rhénau à Aix-la-Chapelle, GM 55, 23/24.

Maguire, Helena. A colonial musicale, 14, 6.

Mangeot, A. La saison Russe, MM 21, 10.

Mankel. Generalversammlung des Organisten- und Kantorenvereins im Regierungsbezirk Wiesbaden am 13. und 14. April zu Wiesbaden, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.

Marquard. Zur Lage des Orgelbaues in Deutschland, ZfI 29, 27.

Marsop, Paul. Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein, NMZ 30, 18.

Mason, D. G. A great modern symphony (Paderewski's Polish Symphony), Mus 14, 6.

Maurer, Heinrich. Die Bogenklaviatur von Frederic Clutsam, AMZ 36, 22/23.

Mendelssohn, J. Short sketches of favorite composers: I. Frederick Kuhlau, Mus 14, 6.

Mey, Kurt. Hans von Wolzogen. Ein Gedenkblatt zum sechzigsten Geburtstage, Wagner-Jahrbuch 1908.

— Das Lohengrinhaus in Großgraupa, Wagner-Jahrbuch 1908.

Morold, Max. Josef Haydn. Zu seinem 100. Todestage (31. Mai), Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 53, 9.

Müller, F. A. Karl Friedr. Weinberger †, Süddeutsche Sänger-Zeitung, Heidelberg 3, 9.

Müller, Hans v. Drei Theaterbriefe E. T. A. Hoffmann's, Neue Revue, Berlin, 3, 14.

Münnich, Rich. Haydn in Wagner's Schriften, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
Nef, Albert. Musikhandwerk, SMZ 49, 18.
Neißer, Arthur. Das IX. Kammermusikfest in Bonn (16.—20. Mai 09), AMZ 36, 22/23.
— Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen am 30, 31. Mai und 1. Juni, AMZ 36, 24.
— 3. Deutscher Männergesangs-Wettstreit zu Frankfurt a. M. vom 19. bis 22. Mai, DMZ 40, 24.
Niecks, Frederick. Modern conducting, MMR 39, 462.
Niemann, Walter. Zu Joseph Haydn's 100. Todestage, Leipziger Neueste Nachrichten, 30. Mai 09.
— Die II. Musik-Fachausstellung im Leipziger Krystallpalast. (Veranstaltet vom Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine) ibid. 5. Juni 1909.
— Max Reger's Klaviermusik für's Haus, Daheim, Leipzig, 1909, Nr. 35 u. 38.
— Zu Joh. Christ. Kittl's 100. Todestag, BfHK 13, 9.
Niggli, A. Joseph Haydn's Beziehungen zu den Frauen. Zur Erinnerung an den vor 100 Jahren (31. Mai 1809) verstorbenen Meister, SMZ 49, 18f.
Nin, J.-Joachim. Pour l'Art, VM 2, 17.
Noatzsch, Rich. Von der planen zur rhythmischen Form des evangelischen Choralgesangs, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
Ostwald, Hans. Volkslieder, Frankfurter Zeitung 1909 Nr. 151.
Parker, D. C. Modern life and music, MO 32, 381.
Patterson, Annie. How the great composers wrote, MO 32, 381.
Pearson, Artur. Morecambe musical festival, MO 32, 381.
Perger, Rich. von. Haydn und das Oratorium, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
Petsch, Rob. Das tragische Problem des Lohengrin, Wagner-Jahrbuch 1908.
Pfefferkorn, O. W. G. Rhythm, Mus 14, 6.
Pfohl, Ferdinand. Robert Bignell (Konzertmeister), Daheim, Leipzig, Nr. 35 vom 29. Mai 09.
— Paul Reimers, Daheim, Leipzig, 1909, Nr. 38.
— Das 14. Mecklenburgische Musikfest, S 67, 23.
Polleri, G. B. I programmi dei Concerti di Pianoforte, NM 14, 164.
Practicus. On practical matters, ChM 4, 4.
Prout, Ebenezer. Beethoven's letters (Kalischer), MMR 39, 462.
Pusch, C. Zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Männergesangs, Die Tonkunst, Berlin, 13, 10.
Rabich, Ernst. Handfertigkeit gegen Volksgesang, BfHK 13, 9.
Redenbacher, E. Joseph Haydn (zu s. 100. Todestag, 31. Mai 09), DBG 38, 21.
Reis, Sophie. Haydn und die Frauen, NMZ 30, 17.
Reuß, Eduard. Über die Notwendigkeit der Bayreuther »Lohengrin« Aufführung, Wagner-Jahrbuch 1908.
Riemann, Ludw. Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten, ZIMG 10, 9.
Rolland, R. A propos de quelques articles sur Richard Strauss, SIM 5, 6.
— La cantate Héracles de Haendel, ibid.
Rudder, May de. Robert Schumann et le psychomètre, GM 55, 21—22.
Rutters, Herm. De bekende en de onbekende Salome, Toonkunst, Amsterdam, 5, 13.
Rychnovsky, Ernst. Josef Haydn, Sammlung Gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Nr. 370.
— Joseph Haydn, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
S., J. S. The Tebaldini pamphlet, MMR 39, 462.
Schäfer, Theo. Der dritte Wettstreit deutscher Männergesangvereine zu Frankfurt a. M., 19.—22. Mai 09, AMZ 36, 22/23.
Schaub, H. F. 45. Tonkünstlerfest in Stuttgart, DMZ 40, 24f.
Schaukal, Rich. Zur »Elektra«, Mk 8, 17.
Scherber, Ferdinand. Joseph Haydn's Tod. (Regesten zu einer Biographie des Meisters), NMZ 30, 17.
Schittler, Ludw. Joseph Schmid, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.
Schlegel, Artur. Hans Fährmann, Die Orgel, Leipzig, 9, 6.
Schmidt, E. Joseph Haydn, Allgem. evang.-luther. Kirchenzeitung, Leipzig, 42, 22.
Schmidt, Leopold. Mainzer Festkonzerte, Berliner Tageblatt 22. Mai 09.
— Das Frankfurter Wettsingen, Berliner Tageblatt, 24. Mai 09.
— Joseph Haydn. (Zu seinem hundertsten Todestage), Berliner Tageblatt 30. Mai 1909.
— Zum hundertsten Todestage Joseph Haydn's, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 1909.
— Scheidemantel's »Cosi fan tutte«, Berliner Tageblatt 1909 Nr. 287.
— Joseph Haydn, AMZ 36, 22/23.
— Joseph Haydn. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages, NMZ 30, 17.

Schmidt, L. Die Händelpflege in Mainz, S 67, 21.
Schmitz, Eugen. Edgar Tinel's »Katharina«, Hochland, München, 6, 9.
— Ein Reisetagebuch Joseph Haydn's, Allgemeine Zeitung, München, 112, 22.
Schröter, Oscar. Das 45. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Mk 8, 18.
— Stuttgart als Musikstadt, AMZ 36,22/23.
Schultz, Detlef. Die verflossene Leipziger Opernsaison, Leipziger Neueste Nachrichten 11. Juni 09.
Schütz, L. Hugo. Zur Psychologie des Klavierspiels, KL 32, 12.
Schwabe, Friedr. Die Züricher Maifestspiele, AMZ 36, 21.
Schwartz, Heinr. Das Ende der Tonkunst? Münchner Neueste Nachrichten 1909 Nr. 254 f.
— Über Joseph Haydn's Klaviermusik. (Für den Klavierunterricht), NMZ 30, 17.
Schwers, Paul. Zur 45. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart. Vom 2. bis 6. Juni 1909, AMZ 36, 22/23.
— Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart, AMZ 36, 24 f.
Scorra, A. Händel's Bedeutung für das Oratorium, Cäcilia, Breslau, 17, 4.
Segnitz, Eugen. Von der II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, AMZ 36, 25.
Seidl, Arthur. Ein neues musikdramatisches Problem. Betrachtungen anläßlich der Auff. des Chordramas: »Die Sängerweihe« von Christian v. Ehrenfels, Musik von Otto Taubmann am Hoftheater in Dessau, Königsberger Blätter für Literatur und Kunst. Beilage der Königsberger Allgem. Zeitung 11. Juni 09.
— Und abermals — »Parsifal«-Schutz! Wagner-Jahrbuch 1908.
Servières, G. L'interprétation de la flûte enchantée, SIM 5, 6.
— Stephen Heller, ibid.
Sharp, J. Wharton. Quartet playing, St 19, 228 f.
Siefert, Gustav. Die Streichinstrumente auf der II. Musik-Fachaustellung in Leipzig, ZfI 29, 27.
Singer, Kurt. Richard Wagner und die IX. Sinfonie, RMZ 10, 24/25.
Smolian, Arthur. Von den Festgaben zum Haydn-Jubiläum, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
Sonne, H. 2. Darmstädter Kammermusikfest. (7. bis 9. Juni 1909), DMZ 40, 25. DMMZ 31, 25.
Spanuth, Aug. Eine neue Klaviatur (Clutsam), S 67, 20.
— Wettgesang u. Festvorstellgn., S 67, 21.
Spanuth, A. Z. 45. Tonkünstlerfest, S 67, 22.
— Das 45. Tonkünstlerfest, S 67, 23 f.
Specht, Rich. Von der Wiener Haydn-Zentenarfeier, Mk 8, 18.
Starcke, Herrmann. Else Klapperzehen. Musikalische Komödie von H. W. von Waltershausen. (Bespr. der Uraufführung i. d. Dresdner Hofoper), AMZ 36, 21.
— Die Dame Kobold. (Bespr. der ersten Aufführung im Dresdner Kgl. Hofopernhause), AMZ 36, 25.
Steinhard, Erich. Ein alter deutsch-böhmischer Tonkünstler (Florian Leopold Gaßmann), Deutsche Arbeit, Prag, 1908, Nr. 12.
Steinitzer, Max. Joseph Haydn und die Hausmusik. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages, Harmonium, Leipzig, 7, 5.
— Zur Hygiene d. Musiklebens, Die neue Rundschau, Berlin, 20, 6.
Sternfeld, Richard. Der neue Meyerbeer-Effekt in der Tannhäuser-Ouvertüre, AMZ 36, 21.
— Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. Wagner. Eine Entgegnung. Wagner-Jahrbuch 1908.
— Joseph Sucher †, Wagner-Jahrbuch 1908.
— und Max **Koch.** Unbekannte Briefe Richard Wagner's, ibid.
Stoecklin, Paul de. Silhouetten französischer Musiker. I. Camille Saint-Saëns, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 8.
Storck, K. Joseph Haydn, Der Türmer, Stuttgart, 11, 9.
Story, E. B. The Mac Dowell estate and its future use, Mus 14, 6.
-t- Die Haydn-Zentenarfeier und der dritte musikwissenschaftliche Kongreß der internationalen Musikgesellschaft in Wien am 25. bis 29. Mai, Leipziger Volkszeitung 1909 Nr. 125, 126.
— Die 2. Musikfachausstellung in Leipzig, Leipziger Volkszeitung 12. Juni 09.
Tapper, Thom. Stephen Heller, Mus 14, 6f.
Tchaian, Tigrane. La musique à Constantinople, SIM 5, 5.
Teichfischer, P. Erstes westfälisches Bachfest in Dortmund, v. 20.—22. **März** 1909, BfHK 13, 9.
Thomas, Louis. Images d'enfants, de Gabriel Fabre, SIM 5, 5.
Thomas-San-Galli, W. A. Haydn's Streichquartett, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 9.
— IX. Bonner Kammermusikfest (16.—20. Mai), RMZ 10, 21.
— Haydn's »Jahreszeiten«, RMZ 10, 22/23.
— Wagner, Goetz, Mozart, Beethoven, Strauß. Zu den Kölner Opern-Festspielen 1909, RMZ 10, 24/25.
— 85. Niederrheinisches Musikfest, Aachen 1909, ibid.
— J. Haydn, Xenien, Leipzig, 1909, H. 5.

45. Tonkünstler-Versammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins. Die Dirigenten des Festes, Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 10/11.
V. Kammermusikfest in Darmstadt, S 67, 24.
V., M. Haydn et sa musique religieuse, Caecilia, Straßburg, 26, 4.
Vancsa, M. Die Haydn-Woche (Haydn-Zentenarfeier u. Intern. Musikkongreß), Die Wage, Wien, 12, 23.
— Die letzten Orchesterkonzerte des Musikjahres, ibid. 12, 19.
Vianna da Motta, José. John Gabriel Borkmann und Wotan, Wagner-Jahrbuch 1908.
— Nochmals die Bülow-Briefe, AMZ 36, 21.
Vogel, Georg. Die alte Oper und die Bevorzugung des Italienischen als Gesangsprache. Vortrag, gehalten am 25. Sept. 08 in der Gesellschaft für Deutsche Gesangskunst und -Forschung, Sti 3, 9f.
Voß, F. Zur Pflege unseres Volksliedes, Die Harmonie, Hamburg, 1, 3.
Waedenschwiler. Applied mensuralism, ChM 4, 4.
Wagner, Rich. an Erwin Rohde, BB 32, 4—6.
Wallaschek, Rich. Joseph Haydn, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3438 vom 20. Mai 09.
Walzel, J. Kaspar von. Die Musik (Ihr Wesen und ihre Aufgabe), Der Bühnenbote, Chemnitz, 10, 17.
Weinmann, Karl. Kirchliche Musik, Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1908 (Herders Jahrbücher) Freiburg i. B.
Weiß, Ludwig. Die Kritik! Musikal. Wochenblatt, Leipzig, 40, 8.
Wellmer, A. Georg Friedrich Händel. Eine kirchenmusikalische Skizze, Die Orgel, Leipzig, 9, 4.
— »Frédéric Chopin«, Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung, Berlin, 28. Febr. 09.
— Georg Friedrich Händel, Fliegende Blätter des evang. Kirchenmusik-Vereins in Schlesien, Sagan, 41, 7.
Wesendonk, K. von. Über die Synthese der Vokale aus einfachen Tönen und die Theorie von Helmholtz und Graßmann, Physikalische Zeitschrift, Leipzig, 10, 9.
Wethlo, Franz. Die Aussprache der G- und Ch-Laute, Die Tonkunst, Berlin, 13, 10.
Whitmer, T. Carl. Informal monologues, Mus 14, 6.
Wit, Paul de. Meine neuen Spinettflügel (Cembali), ZfI 29, 25.
Wolf, Kamillo. Die Pflege des Gesanges und der Musik an der Mittelschule, Schulprogramm, Prag-Altstadt (Staats-Gymnasium).
Wolff, Ernst. Ein unveröffentlichter Brief von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Sigismund Neukomm, Mk 8, 18.
Woollett, H. Beethoven et son Oeuvre, MM 21, 10.
Zanten, Cornelie van. Das Hören in der Gesangskunst, GpB 3, 6f.
Zschorlich, Paul. Was ist moderne Musik? Patria, Bücher für Kultur und Freiheit, Berlin, Jahrbuch 1909.
— Psychologie des Gassenhauers, Die Hilfe, Berlin, 1909. Nr. 2.

Buchhändler-Kataloge.

J. St. Goar, Frankfurt a. M., Junghofstraße 5. Antiquariatskatalog Nr. 103. Theater und Musik.
W. Reeves' Catalogue of Music and musical literature. London, W.C. 83 Charing Cross road. Part. 19.

Zur Notiz. In Sachen der Cembalo-Clavichord-Frage sandte Herr Dr. Karl Nef eine weitere Erwiderung auf Herrn Prof. Buchmayer's Replik im letzten Heft. Dr. Nef macht vor allem geltend, daß er niemals behauptet habe, die Klavierwerke der J. Seb. Bach vorangehenden Meister, ebenso wie diejenigen Bach's selbst (S. 279 des vorigen Heftes), seien lediglich für das Cembalo geschrieben. Das sei eine Erfindung Prof. B.'s. Da Dr. N. das Wort ausführlich im »Bachjahrbuch« ergreifen wird, so erschien eine weitere polemische Diskussion nach Konstatierung obigen Sachverhalts an dieser Stelle nicht ratsam, und Dr. N. war so freundlich, hierauf einzugehen. D. Red.

Erwiderungen.

Auf Ludwig Riemann's Besprechung der 3. Auflage von Blüthner und Gretschel's Lehrbuch des Pianofortebaues (vgl. Ztschr. d. IMG., Mai 1909, S. 244) habe ich berichtigend zu erwidern:

I. a) Mit dem Satze: »Rob. Hannemann hat das ... Werk einer gründlichen Neubearbeitung unterzogen, aber in der Grundanlage leider belassen«, erteilt Ref.

dem ausdrücklich auf dem Titel zeichnende Herausgeber Rob. Hannemann mit Recht Verantwortlichkeit für Anlage und Bearbeitung dieser ganzen Neuauflage.

b) Widerspricht Ref. sich selbst, wenn er etwas später mir, dem Herrn Hannemann unterstehenden Mitarbeiter und Bearbeiter nur zweier Kapitel (63 S. gegen 93 S. Hannemann's) mit Unrecht »die Schuld der nach seiner Ansicht dilettantischen Anlage des ganzen Werkes« beimißt.

II. Der Satz: »Das hätte sich Dr. W. N., der Bearbeiter des akustischen Teiles (IV) auch sagen müssen«, entspricht den Tatsachen nicht. Wie Ref. schon das Inhaltsverzeichnis belehrt, habe ich auch den I. Teil (Geschichte des Pianofortes, 25 S.) völlig neu bearbeitet. Das hat Ref. hier wie auch in seiner Kritik der B. u. G. im KL 1909, 5 (Erwiderung 6) verschwiegen.

III. Zu dem Satze: »Statt ein fachmännisches, ausführliches Lehrbuch für lernende Klavierbauer zu schaffen, dient das Buch nur Orientierungszwecken für Laien«, also dem Wunsche eines praktisch-technischen Lehrbuches, steht der Satz des Ref.: »Er (Dr. W. N.) mußte die Materie erst beherrschen lernen (NB. man vermißt den Beweis vom Ref., daß ich die Materie meiner Teile nicht beherrschte) und die ganzen Theorien des Klavierbaues gleichsam von einer höheren wissenschaftlichen Warte aus beleuchten, dabei dem praktischen Mitarbeiter (NB. vgl. I a, b!) nur die Beschreibung der rein technischen Teile . . . überlassen,« also der Wunsch eines theoretisch-wissenschaftlichen Lernbuches, in direktem Widerspruch.

Leipzig. **Dr. Walter Niemann.**

Sich bei 63 Seiten (Niemann) zu 93 Seiten (Hannemann) noch der Verantwortlichkeit zu entziehen und diese dem Herausgeber allein zuzuschieben, beweist, wie wenig Wert Dr. N. dem Werke selbst beimißt. Der Satz I b fällt damit von selbst. Betreffs II war nichts zu bemerken, da das Kapitel gegen gleichartige Bearbeitungen keine neuen Gesichtspunkte anfweist. Zu III: daß Dr. N. ein Lehrbuch für lernende Klavierbauer in einer Vereinigung des technisch-praktischen Teiles mit dem theoretisch-wissenschaftlichen für unmöglich und widerspruchsvoll hält, ist doch schon genug Beweis, wie wenig Dr. N. sich mit der Gesamtmaterie (nicht insbesondere seiner Teile) befaßt hat.

Essen/Ruhr. **Ludwig Riemann.**

Neue Mitglieder.

Louis Garabelli, Envoyé Extraordinaire et Ministre Phénipotentiaire de l'Uruguay, Berlin, Viktoriastraße 32.
Adolf Kunz, Musikverleger. Berlin NO. 43, Neue Königstraße 19.
Mme. **Eugenie Lineff,** Moskau, Département des Tramways.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

M. Hoffmann, Pfarrer, jetzt: Neunhofen bei Neustadt a. Orla.
Prof. Dr. **Wilhelm Altmann,** Oberbibliothekar, jetzt: Berlin-Steglitz, Bismarckstr. 76.
Docteur **Conor,** bisher Rouen, jetzt: Institut Pasteur in Tunis.
Dr. **Egon Wellesz,** jetzt: Wien XIX, Reithlegasse 10.
Dr. **Walter Pauli,** Kapellmeister, Cassel, jetzt: Philosophenweg 55 I.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden **Sammelbandes.**

Josef Gregor (Wien), Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder.
Karl Nef (Basel), Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.
W. H. Grattan Flood (Enniscorthy), The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Das Leben Christoph Graupner's.
Hugo Leichtentritt (Berlin), Zur Verzierungslehre.
H. Wäschke (Zerbst), Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's.
Wilibald Nagel (Darmstadt), Zu Nikolaus Erich.

Ausgegeben Mitte Juli 1909.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

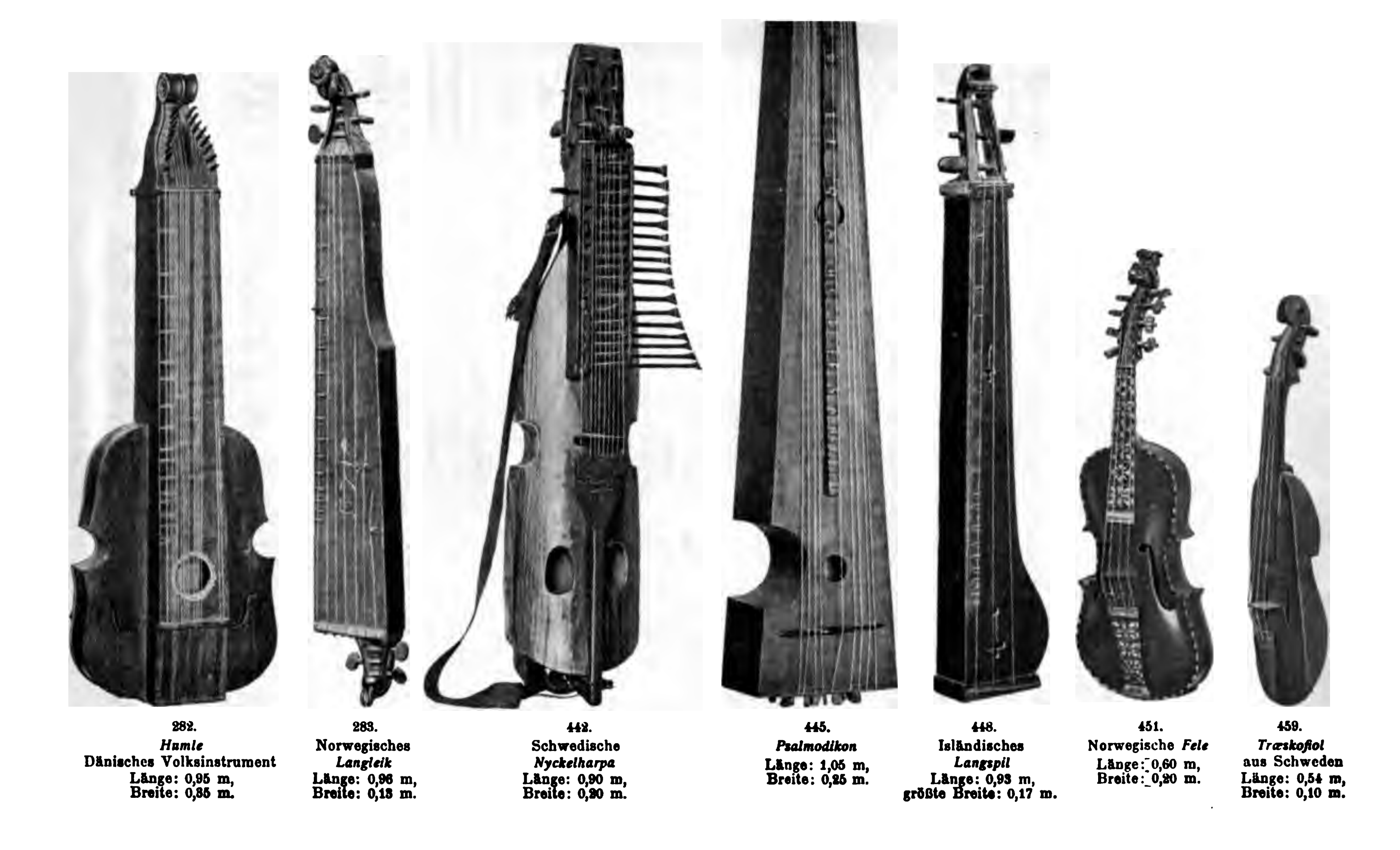
Heft 11/12. **Zehnter Jahrgang.** **1909.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *ℬ* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Nordische Musikinstrumente im musikhistorischen Museum zu Kopenhagen.

»*Musikhistorisk Museum*« in Kopenhagen, das hauptsächlich durch Prof. A. Hammerich's, des Direktors, unermüdliche Arbeit seine jetzige Blüte erreicht hat, ist neulich aufs neue geordnet und in derartigen Lokalitäten untergebracht worden, daß jedes Instrument zur Geltung kommt. Gleichzeitig hat Prof. Hammerich einen Katalog ausgearbeitet, der in einer vornehmen Ausstattung erschienen ist. Was die Klassifizierung der Instrumente betrifft, so folgt der Verfasser — wenige Änderungen ausgenommen — dem Einteilungssystem V. C. Mahillon's. Bei jeder Instrumentengruppe werden nicht nur treffende Definitionen, sondern auch wertvolle historische Erläuterungen gegeben; der Katalog schließt hierdurch — außer den eingehenden Beschreibungen der einzelnen Instrumente — eine vollständige Musikinstrumentengeschichte im Lapidarstil ein.

In der etwa 600 Instrumente umfassenden Sammlung sind die meisten Arten in schönen, oft in seltenen Exemplaren vertreten, und überall merkt man, mit welcher Sorgfalt die Einsammlung des Materials geleitet worden ist. Von den nicht wenigen Stücken auserlesener Art werde ich einige nennen. Schon Nr. 1 wäre eine Zierde jeder Instrumentensammlung, nämlich zwei wohlerhaltene altgriechische »*Kymbala*«, die aus einem Tempelplatz in Taormina (Sizilien) ausgegraben wurden. Was die Blasinstrumente betrifft, so bemerkt man die seltene »*Tournebout*« (Nr. 107) und das »Wurstfagot« (Nr. 108), beide aus dem 17. Jahrhundert. Ferner mehrere eigentümliche Sopran- und Baßzinken, ein eigenartig geformtes italienisches Serpent (17. Jahrhundert) (Nr. 220), samt einem bayrischen Serpent in Tubaform (Nr. 222). Unter den Lauten, aber namentlich unter den Cistren und Gitarren finden sich viele Prachtstücke, z. B. Nr. 303: Laute von Paulus Alletsee etwa 1714; Nr. 305: italienische Altlaute, 17. Jahrhundert; Nr. 309: eine imponierende Chitarrone; Nr. 325—27: drei mit Einlagen reizend ausgestattete glockenförmige Cistren (18. Jahrhundert); Nr. 338—40: drei nicht weniger kunstvolle Gitarren von Ebenholz und Elfenbein. In der Abteilung der Streich-



282.
Humle
Dänisches Volksinstrument
Länge: 0,95 m,
Breite: 0,35 m.

283.
Norwegisches
Langleik
Länge: 0,96 m,
Breite: 0,13 m.

442.
Schwedische
Nyckelharpa
Länge: 0,90 m,
Breite: 0,20 m.

445.
Psalmodikon
Länge: 1,05 m,
Breite: 0,25 m.

448.
Isländisches
Langspil
Länge: 0,93 m,
größte Breite: 0,17 m.

451.
Norwegische *Fele*
Länge: 0,60 m,
Breite: 0,20 m.

459.
Træskofiol
aus Schweden
Länge: 0,54 m,
Breite: 0,10 m.

instrumente betrachtet man mit Bewunderung eine reich geschnitzte Pochette mit dem Signum: *Conradus Muller*, 1520 (Nr. 363); ein Quinton (Nr. 372) und eine Baßviola (Nr. 390), beide vom Stifter der Tirolerschule Jakob Stainer, vier Gamben von Joachim Tielche (Nr. 381—84), eine Gambe, sign. Stradiuarius 1692, und eine gitarrenförmige Viola da Gamba von Gasparo da Salo (Nr. 385). Ein Prachtexemplar der Sammlung ist ein großes, reich dekoriertes Rokokoclavicymbal mit zwei Manualen und vielen Registern (J. A. Haß, Hamburg 1723). Auch unter den nichteuropäischen Instrumenten finden sich viele Seltenheiten.

Selbstverständlich besitzt das Museum eine beträchtliche Anzahl nordischer Instrumente, sowohl Blas-, Zupf- und Streichinstrumente von geschickten skandinavischen Instrumentenmachern, wie auch eine hübsche Sammlung volkstümlicher Instrumente. Diese letzteren, außer im Norden nur wenig bekannte Instrumente, werde ich mit Hilfe des Kataloges im folgenden beschreiben.

Von Blasinstrumenten sind noch heutzutage nicht wenige in den nordischen Gebirgsgegenden vorhanden. Das Museum besitzt ein norwegisches hölzernes Hirtenhorn mit fünf Fingerlöchern (Nr. 230), das sogenannte »Prillarhorn« von Bockshorn und mit fünf Fingerlöchern, gleichfalls aus Norwegen, und das finnische »*Sarvi*« von Kuhhorn; ferner eine Reihe von Hirten-»*Lur*«en — nicht mit den archäologischen Bronze-Luren zu verwechseln. Die »*Lur*«en sind alle von Holz mit Rindenbekleidung; im Gegensatz zu den norwegischen sind die finnischen oft krumm oder flaschenförmig. Das norwegische »*Lur*« im Museum (Nr. 235) kann folgende Töne wiedergeben:



Wie bekannt, sind die europäischen Zitherinstrumente hauptsächlich Volksinstrumente wie die altdeutsche »*Scheitholt*«, die bayrische Zither, das ungarische Hackebrett und die französische Épinette de Vosges. Auch im Norden ist diese Gruppe reichlich vertreten. Ich bringe eine Abbildung der dänischen »*Humle*«, ein eigentümlich geformtes Instrument, dessen Bau an eine Viola erinnert. Mitten auf dem Schallkörper und nach oben fortgesetzt findet sich das Griffbrett. Die Humle hat nicht weniger als 18 Saiten, alle mit Skaleneinteilung. In dem Museum sieht man noch zwei Exemplare, von denen das eine die Form eines Holzschuhes hat und mit chromatischer Einteilung samt drei doppelten Akkompagnementsaiten versehen ist.

Mit der altdeutschen »*Scheitholt*« verwandt sind die finnische »*Kantele*« und das norwegische »*Langleik*«. Das hier abgebildete »*Langleik*« aus dem 17.—18. Jahrhundert besteht aus einem länglichen Schallkasten ohne Boden und ist mit zwei geschnitzten Köpfen verziert. Außer einer Melodiensaite mit Skaleneinteilung durch hölzerne Querbänder hat das Instrument sechs Akkompagnementsaiten, von denen die drei, durch bewegliche Stege zu stimmenden, auf dem Resonanzboden befestigt sind. Das Instrument wird mit einem Plektrum von Bein oder Holz geschlagen. Die Einteilung der Melodiensaiten ergibt folgende merkwürdige Tonreihe:



Finnlands Nationalepos Kalevala bespricht häufig die »*Kantele*«. Der alte Sänger Wainemoinen und der junge Held Ilmarinen segeln hinaus, um sich des Talismans »Sampo« zu bemächtigen. Unterwegs wird ein Hecht gefangen, aus dessen Kinnbacken Wainemoinen die erste Kantele verfertigt und durch sein Spiel seine Gegner in Schlaf bringt. Indessen geht die Kantele später während des Kampfes verloren, allein Wainemoinen formt dann ein neues Instrument vom einsamen Birkenbaum. Die Saiten sind das Haar eines jungen Mädchens. Von der in Gold und Silber umgewandelten Stimme des Kuckucks bildet der Sänger die Instrumentenschrauben.

Die Kantele ist das Nationalinstrument der Finnen geworden. Ursprünglich besaß das unregelmäßig viereckige Instrument nur fünf Saiten von Pferdehaaren, wodurch die alte fünftönige Skala angegeben wurde, später kamen mehrere Saiten hinzu. Das Museum besitzt eine sehr alte Kantele mit 12 Metallsaiten, sowie ein zweites Exemplar, das 19 Saiten aufweist.

Endlich begegnet uns eine nicht geringe Sammlung volkstümlicher Streichinstrumente. In Norwegen hat sich unter den Bauern eine besondere Violinenindustrie entwickelt. Die erste primitive »*Fele*« mit Saiten über einem ausgehöhlten Holzstück wurde etwa 1670 von einem Schullehrer Lars Klark in Östersjö verfertigt. Sein Schüler Isak Nielsen machte die eigentliche »*Hardangerfele*«, die kleiner ist als die gewöhnliche Violine, und niedrigeren Steg, kürzeren Hals — oft mit einem Drachenkopf verziert — eine mehr gewölbte Decke samt Untersaiten aufweist. Noch heute finden sich mehrere »*Fele*«macher in vielen Schichten Norwegens. Das abgebildete Exemplar — das Museum besitzt deren sieben — ist mit Elfenbein, Perlmutter, Schnitzereien und gemalten Ornamenten versehen. Das Instrument, das gegen 1861 verfertigt ist, hat vier Spielsaiten und vier mitklingende Metallsaiten.

Auch in Schweden — Provinz Skåne — trifft man volkstümliche Violinen, die »*Træskofiol*« genannt werden, weil der Schallkörper die Form eines Holzschuhes (Træsko) besitzt, wenn nicht ein Holzschuh selbst benutzt worden ist, wie auf dem abgebildeten Exemplar.

Von der alten deutschen Schüsselfiedel stammt die schwedische »*Nyckelharpa*« (Schlüsselharfe) her. Die Melodiensaiten werden — wie auf den Drehleiern und Viellen — mit einem Tastenmechanismus behandelt, während der Ton selbst nicht wie auf den Viellen durch ein Rad, sondern durch einen über sämtliche Saiten geführten Bogen hervorgebracht wird. Das früher bei den Bauernzusammenkünften sehr beliebte Instrument wird heutzutage selten gehört. Die Illustration zeigt ein Exemplar von Tannenholz. Während der Boden flach ist, ist die mit Schallöchern versehene Decke etwas gewölbt; das Instrument hat zwei Melodiesaiten, eine Baßsaite nebst elf mitklingenden Saiten. In der Regel weist die »*Nyckelharpa*« 17—19 Tangenten auf.

Das isländische »*Langspil*« wird zum ersten Male im 17. Jahrhundert erwähnt. Es ist nach Prof. Hammerich's Hypothese ursprünglich das vorher erwähnte norwegische Zupfinstrument, das »*Langleik*«, das in ein Streichinstrument umgeändert worden ist. Man sieht denn auch hier, wie die Entwicklung, die in den ersten Tagen der Streichinstrumente stattfand, sich in neuerer Zeit wiederholt. Das Langspil hat meistens drei Metallsaiten ohne Steg, nämlich eine Melodiesaite mit chromatischer Skaleneinteilung und zwei Akkompagnementssaiten, die in Grundton und Quinte gestimmt werden; es wird mit einem sehr primitiven Bogen gestrichen. Der Ton ist eigentümlich einschmeichelnd.

Zum Schlusse sei das schwedische »*Psalmodikon*«; das zwar kein Volksinstrument ist, abgebildet. Es besteht aus einem langen, viereckigen Schallkasten mit einem Einschnitt, wodurch die Führung des Bogens erleichtert wird. Der Ton ist rauh, aber stark und wird durch eine Melodiesaite und acht mitklingende Metallsaiten hervorgebracht; bis in die neuere Zeit spielte man das Instrument während des Psalmengesanges in schwedischen Kirchen, wo keine Orgel vorhanden war.

Das neueröffnete Museum erfreut sich eines zahlreichen Besuchs. Hierzu trägt nicht am wenigsten der Umstand bei, daß die Museumsgäste auch die Instrumente zu hören bekommen, indem Prof. Hammerich kleine Matineen — in denen unsere besten Künstler auftreten — in der Sammlung arrangiert hat.

Kopenhagen. **Hjalmar Thuren.**

Glarean's Erwiderung.

„Einen bedeutsamen Beitrag zu dem vielumstrittenen Kapitel der musikalischen Akzidenzien der frühen Mehrstimmigkeit bietet Prof. Dr. Riemann (Leipzig) in einer kleinen Schrift »Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Ehrenrettung« (Musikalisches Magazin, Heft 17. Verlag Hermann Beyer & Söhne, Langensalza). Riemann plädiert für eine intensivere Beobachtung jener Mutationsregeln, welche wir wohl theoretisch beherrschen, aber weniger praktisch anwenden, deren strenge Beobachtung jedoch insbesondere bei Herausgabe der älteren Denkmäler mehrstimmiger Satzkunst über manche harmonisch zweifelhafte Stelle Aufklärung schaffen könnte. So freudig man einen derartigen Gedanken aufzugreifen bereit ist, kann es anderseits nicht verschwiegen werden, daß Riemann durch seine eigene Idee über das Ziel hinausgerissen wurde.

Wie es nicht selten die Aufgabe der Kleinen war, aus Irrtümern der Großen eine bescheidene Wahrheit zu konstruieren, gleichsam im weitgewölbten Horizont des Irrtums auf halbem Wege den realen Tatsachen zu begegnen, so möge mir vergönnt sein, diejenigen Punkte der Riemann'schen Schrift zu beleuchten, die mir jener wissenschaftlichen Stütze zu entbehren scheinen, die Riemann für sie in Anspruch nimmt. Der Gelehrte kommt im Verlaufe seiner Untersuchungen bezüglich der akzidentalen Gebrauchsregeln bei Anwendung des Mutationshexachordes [*una voce super La semper canendum Fa*, *Subsemitonium* usw.] zu dem Schlusse, daß bereits in den ersten Epochen der mensuralen Musik nur 3 Tonarten: Dorisch, Phrygisch, Jonisch praktisch gebraucht und theoretisch anerkannt gewesen seien. Da Riemann weiterhin die Identität des Äolius mit dem Dorius feststellen zu können glaubt, so gelangt er auf S. 5 seiner Schrift zur »Erkenntnis der Identität des Harmoniegefühls des 15. und 16. Jahrhunderts mit unserem heutigen (Äolisch-[Dorisch] = Moll — Jonisch = Dur). Dieser Ansicht auch in theoretischer Hinsicht Stütze und Halt zu bieten, bringt Riemann Belegstellen aus Glarean's Dodekachordon vor. Nun aber ist es gerade Glarean, der sich in seinem, alles Musikwissen jener Zeit vom Gesichtspunkte der scharfen Unterscheidung der Modi behandelnden Hauptwerke als ein so eifriger Kämpe für die unverwischbare Individualität seiner 12 Tonarten erweist — der Titel des Werkes ist doch zugleich dessen Devise —, daß es billig wundernehmen muß, wenn Riemann einen Gewährsmann heranzieht,

den er, wie sich sogleich zeigen wird, eher meiden müßte — will er anders nicht auf die angedeutete »Vereinfachung« des kirchentonalen Problems von vornherein verzichten.

Ein Blick in das erwähnte Hauptwerk Glarean's gibt uns allerdings Gewißheit, daß schon zu jener Zeit bereits ein übermächtiger Einfluß des nachmaligen modern-tonalen Empfindens die ausübenden Sänger und Komponisten zu Modifikationen der überkommenen alten Tonarten veranlaßte, die der Autor nahezu auf jeder Seite seiner Abhandlung zu rügen Gelegenheit nimmt. Lib. II, cap. XIX, S. 115 heißt es:

Caeterum in ea sum opinione, conspirasse quosdam, ut ex omnibus Lydiis Hypolydiisque facerent Jonicos Hypojonicosque, ad id parum feliciter processisse ...

Übrigens bin ich der Meinung, daß sich gewisse Leute verschworen haben um aus allen lydischen und hypolydischen Gesängen jonische und hypojonische zu machen, indessen mit wenig Glück ...

Und im nächsten Kapitel bei Besprechung des Jonicus (S. 115):

»At a proximis quadringentis, ut opinor, annis, etiam apud Ecclesiae cantores ita adamatus ut multas Lydii Modi cantiones, ut jam saepe diximus, in hunc [Jonicum] mutarint, suavitate ipsius ac lenocinio illecti ...«

Aber [der Jonicus ist] seit den letzten vierhundert (soll wohl heißen vierzig) Jahren nach meinem Dafürhalten auch bei den Kirchensängern so beliebt geworden, daß diese viele Gesänge des Lydischen Modus, wie wir schon erwähnten, in diesen (den Jonicus) umgewandelt haben, durch dessen Süße und Reiz verlockt ...

Woraus hervorgeht, daß man auch damals schon, was Auffassung der Kirchentöne in der Theorie und Verwendung derselben in der Praxis anbelangt, durchaus nicht eines Sinnes war, somit ein nachträgliches Konstruierenwollen dieser tatsächlich nie bestandenen Einhelligkeit, dieser nie in Erscheinung getretenen Kongruenz der verschiedenen Auffassungen einem absichtlichen Verwischen der ohnehin zarten historischen Kontur gleich käme. Überprüfen wir im Sinne einer scharfen Trennung des theoretischen Standpunktes vom praktischen Glarean's Äußerungen, so gelangen wir dahin, Riemann's Mißdeutungen der Außerachtlassung eben dieser Unterscheidung zuschreiben zu müssen.

In der Riemann'schen Schrift lesen wir S. 13 wörtlich:

»Glarean sagt nämlich (Dodekachordon S. 31): ‚Jedes Musikstück hört entweder mit *Re* oder mit *Mi* oder mit *Ut* auf', d. h. jedes Stück steht entweder in der dorischen oder der phrygischen oder lydischen Tonart. Er läßt damit den Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen (!), indem er beide nicht nur miteinander, sondern auch [dazu] noch mit dem von ihm neuaufgestellten Jonischen (*C*—*c*) identifiziert ...«

»*Omnis cantus definit aut in re, aut in mi, aut in ut* ... mag gewiß in der angeführten Weise übersetzt werden; Riemann's Erläuterung dieser Stelle aber, jedes Stück stehe entweder in der dorischen, phrygischen oder lydischen Tonart und die weiter von ihm daran geknüpfte Folgerung, Glarean habe den Unterschied zwischen Lydisch und Mixolydisch fallen gelassen und beide Tonarten dem neuen Jonicus gleichgesetzt, kann kaum als im Sinne Glarean's bezeichnet werden. Über die Ansicht Glarean's bezüglich der Unterscheidung des Lydischen vom Jonischen vergleiche man die an erster und zweiter Stelle angeführten Zitate. Ganz ähnlich lautet eine, den in der

Praxis allerdings damals schon wenig beachteten Unterschied des Mixolydischen vom Jonischen betreffende Stelle.

Lib. III, Cap. XXII (S. 346).

Causa superiore volumine copiose, cur apud Symphonetas prope exulet, dicta est, fefellit enim tertia diatessaron species[1]) adjecta ultimae diapente speciei pro prima, adeo Jonici modi blandimenta, illecebrae, ac lenocinia aliorsum eorum mentes inflexerunt.

Die Ursache seiner (des Mixolydius) nahezu völligen Verbannung seitens der Symphoneten (mehrstimmigen Tonsetzer) ist im vorigen Buche bereits eingehend erörtert worden; es täuschte nämlich der Umstand, daß man der letzten Quintengattung die dritte Quartengattung anstatt der ersten anfügte; so sehr lenkte das Schmeichlerische, Anlockende und Verführerische des Jonicus das Empfinden nach anderer Richtung.

Erkennen wir somit Riemann's Identität der lydisch-mixolydisch-jonischen Tonart als durchaus nicht Glarean's Ansichten entsprechend, so dürfte es der Wahrheit näher kommen, die angezogene Stelle auf die schulgerechte Anwendung der mutationstechnischen Regeln zu beziehen, in welcher Ansicht uns die Überprüfung der ganzen Stelle bestärkt:

Lib. I, Cap. XII (S. 31).

Omnis cantus definit aut in *Re*, aut in *Mi* aut in *Ut* et in *Ut* quidem vel connexo vel disjuncto. Connexum appellant quod *fa* habet in *b fa* ♮ mi, Disjunctum quod mi. In re finiuntur cantus primi atque secundi modorum; in mi tertii ac quarti; in ut connexo quinti et sexti, ut nunc utuntur; Disjuncti, septimi et octavi. Quisquis igitur diapason species probe pernoscet, facile cuiusvis modi cantum dijudicabit. Quod ideo libenter toties inculcamus, quoniam cantus positionibus variantur. Quamvis enim primi ac secundi modorum sedes sit *D sol re*, tamen saepius etiam *G sol re* ut... non tamen absque *fa* in *b* clave...

Jeder Gesang endet entweder in *Re*, in *Mi* oder in *Ut* und zwar sowohl im verbunden *Ut*, als im unverbundenen. Verbunden wird jenes *Ut* genannt, welches *fa* in *b clave*, unverbunden, welches *mi* hat. In *Re* endigen die Gesänge des 1. und 2. Modus (Dorius und Hypodorius), in *Mi* die des 3. und 4 (Phrygius und Hypophrygius), im verbundenen *Ut* die des 5. und 6. (Lydius und Hypolydius), wie sie jetzt gebräuchlich sind, im unverbundenen die des 7. und 8. (Mixolydius und Hyperjastus). Wer die Oktavengattungen gehörig kennt, wird den Modus jedes Gesanges leicht beurteilen, was wir gerne deswegen so häufig einschärfen, weil die Gesänge in ihren Lagen wechseln. Obgleich nämlich der Sitz des ersten und zweiten Modus *D sol re* ist, so findet sich diese Tonart öfter auch in *G sol re ut*, jedoch nicht ohne Vorzeichnung des *B*...

Die Stelle ist weiter dadurch bemerkenswert, daß Glarean hier offen den fortwährenden Gebrauch des ♭ (Conexum) im Lydischen seitens der zeitgenössischen Praxis zugibt, diese aber in scharfen Gegensatz zum früheren tonalen Empfinden setzt (*ut nunc utuntur*).

Wünschen wir jedoch eine Meinungsäußerung Glarean's, welche direkten, unzweideutigen Bezug auf die von Riemann behauptete Beschränkung der Modi auf die Dreizahl (*Ut*, *Re*, *Mi*) nimmt, so begegnen wir einer solchen, sehr polemisch gehaltenen Lib. II, Cap. I (S. 65):

1) Die 3 Quartengattungen zählt Glarean: *Re sol* [*a d*], *mi la* [*h e*] *ut fa* [*c f*]. Die 4 Quintengattungen: *Re la* (*d a*) *mi mi* (*c h*) *fa fa* (*f c*) *ut sol* (*g d*). Der letzten Quintengattung *g d* also wurde anstatt der dem Mixolydischen zukommenden ersten Quartengattung (Halbton von der 2.—3. Stufe) *d e f g*, irregeleitet durch den verführerischen Jonicus die diesem entsprechende dritte Quarte (Halbton 3.—4. Stufe) *d e fis g* hinzugefügt.

Multis sane eruditis viris haec tempestate παράδοξον visum est, cum de duodecim. Modis a nobis fieret mentio. Qui ipsi octo duntaxat norant, alii etiam tres sufficere clamitabant, *ut*, *re*, *mi* quemadmodum ludionum vulgus habet..

Sicherlich mag es vielen gelehrten Männern unserer Zeit absonderlich erschienen sein, daß wir zwölf Modi erwähnt haben, während sie selbst nur deren acht kennen, andere sogar drei für genügend ausschreien: *ut*, *re*, *mi*, wie sie das gemeine Volk der Spielleute pflegt...

Wie bereits erwähnt, behauptet Riemann (S. 14 seiner Schrift) ferner, daß für Glarean der Dorius und Äolius identisch, ebenso *G—g* mit ♭ »selbstverständlich« dorisch sei. Vor allem muß zu dieser Stelle gesagt werden, daß *G—g* mit ♭ eine ganz gewöhnliche, von Glarean sehr häufig erwähnte Transposition des Dorius um eine Quarte nach aufwärts bedeutet (vgl. die oben zitierte Stelle: »*omnis cantus definit* ...«), wie sie in allen Tonarten gang und gäbe war »*non absque fa in b clave*«, wie Glarean stereotyp bemerkt. Es ist also nicht ganz einleuchtend, wie die Beiordnung dieser von vornherein unter den Begriff des Dorius fallenden Transpositionstonart mit den andern beiden tatsächlich verschiedenen Tönen des Dorius und Äolius zu motivieren wäre. Riemann will alle drei unter einen Begriff subsummieren; nun fügt sich die Reihe *G—g* mit ♭ ganz gutwillig, und ich glaube nicht, daß diese Selbstverständlichkeit als »verloren gegangen« bezeichnet werden muß.

Nachdem wir so bezüglich der ersten (*D—d*) und dritten (*G—g* mit ♭) Tonreihe mit Riemann eines Sinnes sind, erübrigt bezüglich der »Identität des Dorius und Äolius«, wie sie Riemann im Dodekachordon gefunden haben will, uns an Ort und Stelle zu belehren.

Über die Ähnlichkeit einzelner Modi infolge identischer Quint (d. h. Quintengattung, vgl. Anmerkung zu Zitat 3) finden wir bei Glarean zahlreiche Beispiele. Diese Identität der Quinte bedingt aber die Identität der Modi nur insoweit Gesänge in Betracht kommen, deren Ambitus diese Quint nicht überschreitet. In diesem Sinne ist folgende Stelle völlig klar:

Lib. II. Quod Modi non perpetuo impleant extremas chordas, sed phrasi noscantur, ac partim etiam finali clave. Cap. XXXVII (S. 163).

Quod dictum est nobis superiore libro ex Boëthio adeo simplicem olim fuisse musicen, ut vix diapente Arsi ac Thesi impleret, id nunc nobis exemplis demonstrandum est. Sed hoc quoque memoria tenendum, quod capite XXVIII huius libri diximus de diapente speciebus, quae quibus Modis sint communes. Nam in his necesse est, ut finales claves propemodeum statuant Modum. Quanquam ne sic quidem Aeolius a Dorio, Jonicus a Mixolydio ullo discernuntur pacto...

Cap. 37, den Umstand betreffend, daß die Modi nicht immer ihren ganzen Umfang ausfüllen, sondern teils nach ihrer Phrasis, teils auch nach ihrem Finalton erkannt werden.

Was wir im früheren Buche, Boethius anführend, vorbrachten, die Musik sei vor alters so einfach gewesen, daß sie kaum die Quinte im Auf- und Absteigen ausfüllte, muß nun durch Beispiele klargelegt werden. Man sei jedoch hier eingedenk dessen, was wir im 28. Kapitel dieses Buches über die Quintengattungen und den Umstand sagten, daß eine und dieselbe Quinte mehreren Modi gemeinsam ist. Denn hier stellen fast notgedrungen die Finaltöne die Modi fest, obgleich selbst so weder der Äolius vom Dorius, noch der Jonicus vom Mixolydius irgendwie unterschieden werden kann...

Hier wäre allerdings die Ununterscheidbarkeit des Äolius vom Dorius, des Jonicus vom Mixolydius konstatiert, aber selbstverständlich nur für

Gesänge, welche die je zwei Tonarten gemeinsame Quinte nicht überschreiten.

Für alle anderen Bildungen, welche größeren Ambitus aufweisen, hält also Glarean die Unterscheidung des Äolius und Dorius einerseits, des Jonicus und Mixolydius anderseits fest, trotz der von ihm bezüglich des Mixolydischen eingeräumten Tatsache der vollständigen Vernachlässigung dieser Tonart in der Praxis zugunsten des Jonicus (vgl. Zitat 3).

Noch eine Stelle mag Erwähnung finden, welche auf die von Riemann proklamierte Identität des Dorius mit dem Äolius kräftigst Bezug nimmt.

Lib. II, Cap. XVII (*De Aeolio Modo*) (S. 104):

»Finalis ejus est *A*, quanquam etiam *D*, si quidem in *b* clavi est *fa*, quod nunc usus obtinuit, ut in aliis quoque Modis. Ea tamen res effecit ut apud ignaros, quo pacto Modorum systemata natura distinguerentur, creditus sit hic Modus Dorius (!) et vulgus cantorum etiamnum in ea est opinione.

Finalton dieses ist *A*, zuweilen auch *D*, wenn nämlich *B* vorgezeichnet ist, wie es heute auch in allen anderen Tonarten gebräuchlich. Dieser Umstand jedoch bewirkte, daß diejenigen, welche unfähig sind die Systeme der Modi ihrer Natur nach zu unterscheiden, dies (die Transposition des Äolius nach *D* mit *B*-Vorzeichnung) für den Dorius hielten, welcher Meinung das gewöhnliche Sängervolk noch heute ist.

So sehen wir Glarean in oft scharfer Weise die Unterscheidung der Modi, wie sie zu seiner Zeit die Theorie aufrecht hielt, gegen praktischen Übergriff und unwissenschaftliches Theoretisieren verteidigen und müssen uns wohl vor Augen halten, daß, wer die Meinung dieses Theoretikers als die einer Autorität anführt, dies in einer Weise tun muß, die scharfe Grenzen zu ziehen weiß zwischen Hypothese über praktischen Gebrauch und Gewißheit theoretischer Ansicht jener Zeit.

Wien. **E. St. Willfort.**

The Zither (Bavarian Highlands).

Dictionary notices are incomplete or inaccurate, while none bring out the essential principles. Orchestration-books ignore the instrument. It is the chief of all existing European instruments which use the plectrum, almost the only one. It is the national instrument of the Bavarian, Tyrolese, and Styrian highlands. Through Munich and Vienna it made its way half a century back into fashionable drawing-rooms, though the trouble of tuning is a bar to the amateur and the vogue has much died out. It is persistent in the highlands, where it is found in every Concert-room, every Gasthaus, every Bauernhaus, almost in every Sennhut. At a tithe of the cost of a pianoforte, these people make on a very cleverly devised instrument a delightful music which satisfies all their needs. What seems to us complicated chord-formation comes to the highland peasant as a birth-gift. The following notes will describe the principles of the zither, taking for basis a typical 30-string instrument, as made in Mittenwald, 3000 feet above the sea in the Bavarian highlands, strung to the most standard form of the Munich system.

General Description. The name is derived by direct though long descent from the Greek κιθάρα (Homer κίθαρις, Herodotus κιθάρη); that word may have been originally onomatopoeic. Phases of the descent are: — Lat.

cithara, Ital. chitarra, Sp. guitarra, A.-S. cytere, Old. Eng. cittern, Ger. Zitter. The attempt to derive it from Lat. cistella (small chest) is not to be commended. It is sometimes now called Schlagzither, from use of the plectrum.

The instrument is a shallow and for the most part oblong box (about 20″ × 10″ × 3″) designed to lie on a table with its length athwart the seated player. The whole is a resonance-box, with large circular "eye" (Schall-Loch) in centre of upper sound-board, which "eye" causes most of the tone. Not being bowed, it has no need of a waist. On the contrary, the far-side is extensively bulged out, so as to increase the resonant capacity. On the left, running nearly at right angles, i. e. very slightly harp-curved, away from the player, is a peg-case for holding and tuning the 30 strings. Five of these (metal) are tuned by machine-head and ivory handle, the rest (gut or wire-covered silk) by steel wrest-pin. On the right similarly is a straight block, tail-piece, or bridge, with pins, to secure the tail-end of the strings. The strings run straight across from left to right of player. As the decription of the frame shows, the strings are of almost exactly equal length, and their enormous difference of open pitch (2 octaves and a 4th) is secured by differences of weight and substance only. The illustration in Grove's Dictionary sub voce (1884), which however is an enlarged "Arion" type and bulged on both the near and the far side, gives a sufficient general idea of the instrument.

The 5 strings nearest to the player are called "melody-strings", or "fret-strings" (Griffsaiten). Their open pitch is

,

in fact viola-tuning with a duplicate A string. The 2 A's (facilitating duet-effects) are steel, the *D* is brass, the *G* is silverwire-covered steel, the low *C* is copperwire-covered brass. Under the melody-strings runs an ebony finger-board fretted semitonally with 29 frets, giving thus a total compass of [8va] to [music]. However the extreme high frets and notes are little used. Observe that the order of these strings viewed as proceeding from their tuning-head, is exactly the opposite of the case in the viol, violin, guitar or key-board classes; for the lowest note is strung to the right on the tuning-head, and the highest note is strung to the left on the tuning-head. Thus the lowest note of his melody-strings lies away from the zither-player. The fret-tremolando, the "trumpet-notes" (twanged close to tail-piece), and harmonic sounds, are special effects on the melody-strings.

The 12 strings lying beyond the 5 melody-strings may be called the "harmony" strings (their technical name in German however being Begleitungssaiten). These in the result give semitonally an octave from [music] to [music] though their arrangement is not at all semitonal, as will be described hereafter. The higher 8 strings are gut, the lower 4 are silver-

wire-covered silk. These harmony-strings cannot be stopped, and are always played at their open pitch.

On the Bavarian instrument now in question the is missing. But at the further side of the instrument, again beyond the harmony-strings, lie 12 "bass" strings, which are roughly speaking an octave below the harmony-strings. These in the result give semitonally an octave from to though their arrangement is not semitonal, as will be described hereafter. A low 13th string is variously tuned, often to . These "bass" strings are silk, covered some with silver-wire and some with copper-wire. As in the case of the harmony-strings, the bass-strings can only be used at their open pitch.

It will be observed that the "melody" compass, apart from its high notes, covers the same ground as both the "harmony" and "bass" strings taken together, and indeed (putting aside the variously tuned extra string) goes several notes lower than they do. The melody strings are differentiated from their accompaniments, partly by the fact that the former are all wholly of metal, while the latter are at core either gut or silk; and still more by the fact that the former are twanged by a metal plectrum, while the latter are only plucked with the finger-tips, — as will be hereafter mentioned. But the circumstance that the compasses of melody and accompaniment entirely overlap and cross each other, is what gives the chief distinctive character to the instrument. Strange to say, not a single publication has been found, that draws attention to this.

Manipulation. As regards the manipulation of the zither, the left hand is entirely occupied with stopping the melody-strings, the right hand is entirely occupied with twanging and plucking. The left hand stops the frets of the finger-board with ring-finger, middle-finger, fore-finger, and thumb; but in the opposite direction to the guitar or violin class, for the thumb takes as a rule the highest notes and the ring-finger as a rule the lowest. The right hand twangs the melody-strings (either singly or in 2 or more parts arpeggiando) exclusively by means of the thumb slipped through a gold, silver, german silver, or tortoiseshell plectrum, of which au sual shape is The thumb strikes towards the palm, and therefore in arpeggiando from treble to bass; this gives a special character. The effective use of the plectrum is what distinguishes the fine player. The right hand plucks the harmony and bass strings exclusively with the tips of its ring-finger, middle-finger, and fore-finger. These fingers pluck towards the palm, and therefore, subject to the conformation of the "harmony" stringing, in arpeggiando from bass to treble. Chords plucked over the "eye" make what are called "harpsounds", a peculiar effect. Neither hand uses the little-finger. It should be observed that the player does not sit exactly opposite the instrument, but pushes it somewhat to his left, and slightly aslant.

Stringing of the Accompaniments. In music of any fulness the fingers of each hand have a busy time in thus bringing under control a 30-stringed

instrument, which obviously consists in fact of two instruments joined in one. The feat would be impossible, if the harmony strings were arranged on the nut semitonally. They are arranged however on the nut specifically so as to lend themselves to the formation of "common chords" or triads, and in particular so as to present the intervals of perfect 4th or perfect 5th on adjacent strings to be plucked at one stroke by one of the right-hand fingers. Now theoretically the following series of 4ths mounting by a tone



would be the most symmetrical way for 12 notes to present intervals of 4th and 5th always adjacent as above-said, while each nominal semitone was furnished. Practically however this would neither keep in the medium, nor give the semitones within the compass of a single octave. Consequently a compromise is adopted, and three "4th" intervals are inverted, thus (from front to back):—



In this form, it will be seen, the series of 4th and 5th intervals are presented in the medium just where they are wanted, while the nominal semitones all lie within a single octave; thus:—



The 12 bass-strings are almost similarly arranged (from front to back);



which furnishes the nominal semitones:



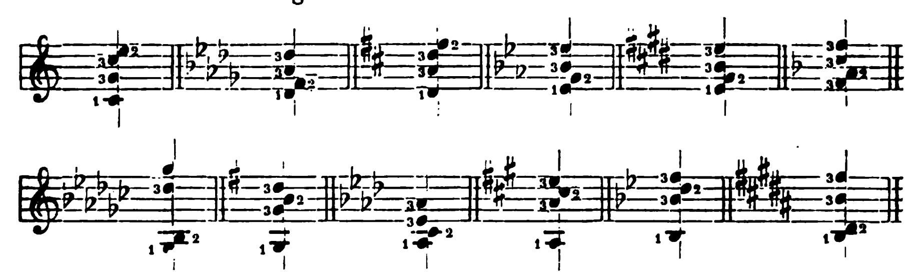
As the bass-strings are never plucked except singly, it might from one point of view suffice if they were arranged semitonally on the sound-board; however for the sake of uniformity they are arranged by 4th and 5th as above.

The practical result of all this is to give a large assortment of three-part and four-part chords, more especially "common chords" or triads, at the disposal of the 3 fingers of the right hand, the ring-finger, the middle-finger, and the fore-finger; at the same time that the right-hand thumb is left free to twang the melody-strings with its plectrum. It must be confessed that it is a marvel of practical ingenuity, the result of the survival of the fittest in stringing.

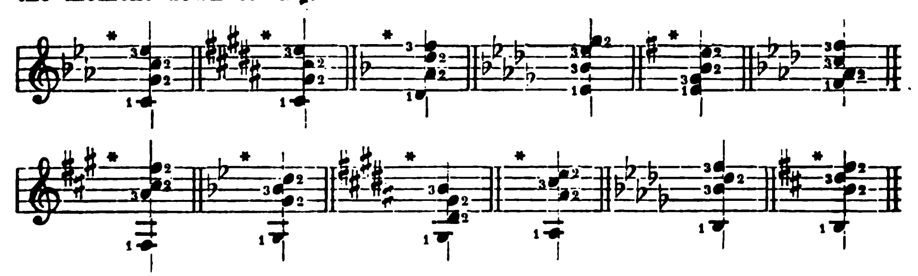
Fingering of the Accompaniments. The cardinal rule of fingering the

accompaniments is that the ring-finger plucks the ground-note of a triad, that the middle-finger plucks the 3rd of the triad (in whatever "position" that triad may lie), and that the fore-finger plucks arpeggiando the 5th and 8ve of the triad (similarly in whatever "position" that triad may lie, and whether the 8ve is above the 5th or vice-versa). The whole stringing of the accompaniment portion of the zither is devised with this one object; and the plucking fingers are never on a single occasion forced out of their natural order of ring-finger, middle-finger and fore-finger. The same principle applies in the not frequent cases where chords of the 6th are used in the accompaniment. If any other chord is used in the accompaniment, which is certainly rare, it is only in 3 parts. In advanced playing the right-hand may execute simple melodial passages.

The cardinal rule is absolute for all major triads, as will be seen from the following complete list, — though it must be admitted that the *G♭* triad gives a very bad "position", and the 3rd there is generally omitted. Of course no notice is taken of enharmonic differences. For finger-notation see below; but briefly here "1" means ring-finger, "2" means middle-finger, and "3" means fore-finger:



The cardinal rule is modified in the case of 9 out of the 12 minor triads; i. e. though the fingers retain their natural situation, yet the middle-finger has to take the arpeggiando 4th or 5th interval, while the fore-finger takes the 3rd. This is difficult, as the middle-finger is weak in that situation. Zitharists in consequence constantly omit the minor third in accompaniment, which goes then on two fingers and becomes very easy; the minor 3rd is readily made good on the fretted ("melody") strings. In the following complete list it will be seen that 9 minors (marked *) have to take the modified fingering, and only *E♭*, *F*, and *B♭* are normal. As an easy way of getting *E* minor, the bottom "harmony" string is often tuned for the moment down to *G♯*.



Notation. The mountain-zitharist began no doubt without any notation, and there is no tradition of a tablature. For the last century a brace of

staves in *G* on second line ordinary notation has been used. The right hand however must read from lower stave, which the reverse of ordinary ideas, even of a harpist. The finger-notation of the true zitharist is on each hand "1" for ring-finger, "2" for middle-finger, and "3" for fore-finger; "4" for thumb on the left hand. This also reverses all ordinary notations.

Resources of the Instrument. It is not to inferred that the zither is entirely confined to triads, or even chords of the 6th. With this on the accompaniment strings, the so-called melody-strings can supply additional notes, chromatic or otherwise. The major dominant 9th is familiar in all Alp-bred music. Only, the music must be written very specially for the instrument. If the composer can write to a certain extent what he likes for the fret-strings, yet for accompaniments he must keep as his constant guide the table marked ☛ on page 344 above.

The peculiar quality noticed in zither performances is caused mainly, as already indicated, by the effects of metallic plectrum and finger-tip plucking exercised concurrently over the same register. It also owes something to the unusual lie of this and that chord due to the mechanism; a quaint $^{4}_{2}$ will sometimes occur where a dominant 7th would be expected, and so forth.

The zither is equally in its element as solo, in the hands of a jodeller or schnadahüpflist (improvisatore), as accompanying a composed song, or as blending with a small mixed choir, — though in the latter case a heavy bass voice at bottom is a sine qua non. Two zithers in specially written duet make an excellent effect. Music is extant for zither and string-quartett (Gruber, Wiesen), and even zither and orchestra (Lumbye, Lenk). Joh. Strauss introduced it in "Eine Nacht in Venedig" operetta. Verdi and Wagner thought of using it. For combination with mixed voices it decidedly deserves a place in the orchestra.

Different sizes and shapes. The zither, with its finger-board, and its 4th and 5th speciality, has been the national instrument of Alpine ranges from time immemorial. But the present 30-string type dates only some 80 years back. Till then 18 strings were the average. The oldest mountain-zither known is in the National Museum, Maximilianstrasse, Munich. Ascribed to XVII century, is richly inlaid with dancing figures in exactly the present national costume, and has the following inscription on sound-board: — "Mei Gredl is von Pinscka ausen untern Tirol, Sie danst beim Dudelsack und auf der Cittern waist woll". This has 4 strings on the key-board, and 13 "accompaniment"; total 17. The Viennese Johann Petzmayer (b. 1803, became in 1837 court-zitharist in Munich to Duke Maximilian of Bavaria, date of his death unknown) was the Paganini of the zither, and improved its mechanism; but he made his effects with 18 strings. After Petzmayer, strings were gradually added, mainly for use of less simple keys. The total number has run up to 43. Schunda of Buda-Pesth made a powerful 34-string "Arion" (above mentioned) with the hither-side bulged like the far-side. Franz Schwarzer of Washington, Missouri, (copied by Xaver Kerschensteiner of Ratisbon,) made a huge 42-string "Salon Harp Zither", with harp-post and long bass-strings at the far-side; a sort of recumbent harp with finger-board attachment, and akin to Light's "Harp-Lute". C. F. Haupt of Dresden set the accompaniment-strings somewhat diagonally. Subsisting as a recognized and valuable member of the zither-class is the "Elegie Zither", which is just the ordinary "prime" or "concert" zither tuned

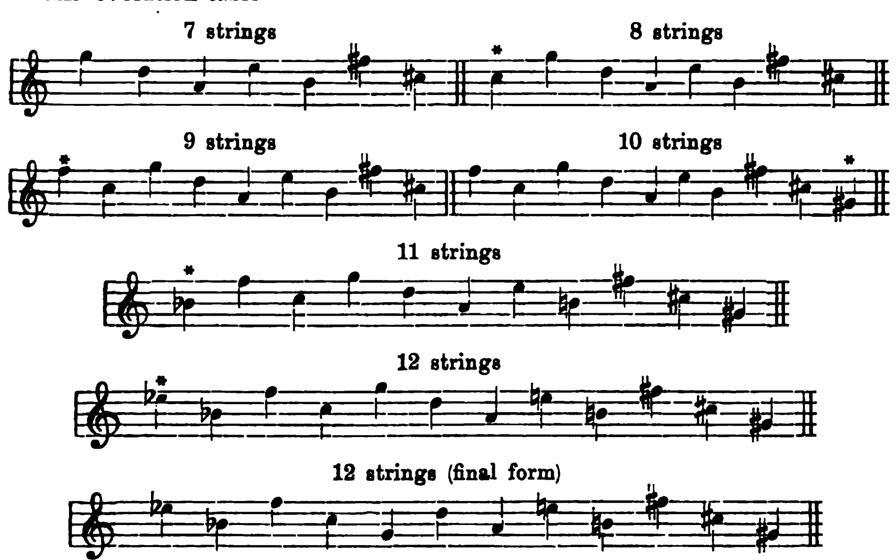
throughout a tone, minor 3rd, or major 3rd lower, and having rather a subdued quality.

Different stringings. But the great diversity of zithers consists in the stringing. During the post-Petzmayer craze, every second teacher strung differently, and issued his own instruction-book. Some went so far as to abandon the exclusive 4ths and 5ths of the "harmony" strings, and to introduce here and there a 3rd between adjacent strings, lute- or guitar-wise; a principle which no real zitharist for a moment admits.

The legitimate changes of stringing, caused by mere increase of strings and departure from simple keys, may be seen as follows, and the whole makes an interesting study in the evolution of instruments. — (A) The "melody-strings", originally 3, or A, D, G, became finally 5, or A, A, D, G, C; which needs no comment. — (B) The „harmony-strings" grew from 7, with resultant scale



to the present 12, with resultant complete octave of 12 semitones; as seen in this evolution-table



The asterisks show where the strings were one by one added. This was always done, except in the single case of the G♯, by adding one more string on the left of the nut; the object being not to add anything to the superior compass, but to fill in more and more the resultant octave of semitones. Observe that, as a final stage in the evolution, the high G was dropped an 8ve, in order to get a medium G otherwise missing. — (C) The bass-strings were originally 6,



They have grown to present 12, always by 4th and 5th, just to suit the changes in the "harmony" strings. There is no occasion to trace these differences.

The present standard stringing of the accompaniment-strings was accomplished by Nicholas Weigl of Munich, about 1838.

A decided variant in the stringing however, with highly important results, was introduced by Vienna. This was perhaps under the influence of Styrian practice; it was certainly in order to spread the music out and get greater brilliancy for solo purposes. The system was developed by Carl Umlauf about 1854, and has obtained a footing throughout Austria, Hungary, Italy and Turkey. The system has for the first 3 "melody" strings. Its "harmony" set of 12 strings adds yet another string to left of nut, and takes off the last or *G*♯ string, thus:



giving as nett result a semitonal octave series just a tone higher than Munich. Its "bass" set of 12 strings is as follows, with two manners



giving as nett result, not a semitonal octave series like Munich at all, but one or other of these two somewhat irregular series:



Observe the following facts in the Vienna system. There is a large gap between "harmony" and "bass", especially in the "b" manner. As to the major triads detailed above on page 345 under Munich, the Vienna system permits of the same cardinal rule of fingering, but in almost every case the resultant "position" of the chord is quite different from Munich, while the A♭ triad is only available high up in the treble. The case is much the same with the minor triads, though the Vienna system here permits of the usual cardinal rule in 5 cases instead of only 3. On the whole it will be obvious that there must be much difference between music composed for one system or for the other, enough to disconcert anyone except an expert, if he has to read from the music of one on an instrument of the other.

The fact that the instruction-books adopted by the world-editions (A. Darr and Gutmann for Peters Edition, Ferd. Bieler for Litolff Edition, W. Moralt for Universal Edition) are all on the Munich system, appears to

be evidence that the Vienna system, although it adds a tone above and a 4th below to the compass of the accompaniments, has not overcome the older one.

Composers, etc. Well-known composers, or performers, or instruction-book writers, on the Munich system have been: — M. Albert, Louis Barchet, Jos. Bartl, Ed. Bayer, A. Bielefeld, Ferd. Bieler, G. Breit, H. Buchecker, Eugen Burgstaller (son), F. X. Burgstaller (father), A. Darr, E. von Edinger, Fr. Feyertag, Carl Fittig, Hans Frank, W. Freudenthal, W. Frey, P. W. Fröschmann, G. Füsslein, Ph. Grapmann, F. Gräter, Hans Gruber, G. P. Grumer, F. Gutmann, F. Kroll, E. Lang, Pl. Lang, Carl A. Laue, S. Mayr, Duke Maximilian, W. Moralt, M. Mühlauer, P. Mühlauer, F. Noeroth, F. von P. Ott, Guido Pederzani, Joh. Petzmayer, J. Pugh, Peter Renk, F. Rixner, P. Rudigier, G. Schnable, F. Steiner, Hans Thauer, J. B. Treu, F. Waldecker, C. Weigl, Nicholas Weigl. Out of these 48, at least 19 have written instruction-books.

Well-known composers, or performers, or instruction-book writers, on the Vienna system have been: — Von Baczynski, Jos. Blumlacher, J. Czurda, J. Dubez, C. Dühl, J. Einfalt, C. Enslein, Prince Esterhazy, A. Hammerer, J. Hellige, Aug. Huber, H. Huth, P. Kleibl, Th. Koschat, Fr. Kropf, T. H. Krahl, A. R. Lerche, K. Praschinger, Fr. Pastirzk, F. Ponier, J. Schablass, F. Simani, F. Sturm, Carl Umlauf, A. Wanjick, M. Wesolofski, Jos. Zehetofer, A. Ziehrer, C. M. Ziehrer. Out of these 30, at least 8 have written instruction-books.

Literature. Histories of the zither have been written by Bennert (G. Stomps, Luxemburg, 1887), and H. Kennedy (Fiedler, Tölz, 1896). The chief Munich zither newspaper is the monthly "Centralblatt deutscher Zithervereine" (32nd year, ed. Hans Thauer). The illustrated "Echo vom Gebirge", once of Stölz, 38 miles from Mittenwald, has been moved (publishing office) down to Stuttgart.

Conclusion. The zither is the only extant European instrument which is in fact two in one. It might be called in a sense a small recumbent theorbo-lute, but the stringing differs greatly, being in a generally reversed order, and the plectrum also differentiates it. In fact it is a genus by itself. It is no revival of anything obsolete, nor is it a whimsicality. It has never died, is played by thousands, and with its penetrating metallic piquancy is an instrument full of charm and future potentiality. Franz Feyertag has said: — "Zither! Du liebliche, in Dir ertönt die Sprache des Herzens, wo der Mund uns versagt, triffst Du das richtige Wort. Was die Seele durchbebet, so frohe wie klagende Stimmung, was von Herzen zu uns kommt, gibst Du dem Herzen zurück."

London. **Charles Maclean.**

Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin während des Winters 1908/9.

Die Übersicht über die im verflossenen Winter in Berlin zur Aufführung gelangten älteren Werke sei eröffnet mit Erwähnung einiger Chorkonzerte, in denen Werke Bach's und Händel's gehört wurden. Prof. Siegfried Ochs führte mit dem Philharmonischen Chor das *Magnificat* von Bach auf samt

den wenig bekannten Kantaten: »Herr gehe nicht ins Gericht«, »Mein liebster Jesus ist verloren«. Von der prachtvollen Chorleistung sei hier nur nebenbei die Rede. Die Aufführung verdient besondere Erwähnung an dieser Stelle, weil Prof. Ochs diesmal den Forderungen der Bachforschung in großem Umfange Rechnung getragen hat, indem er das Klavier als Generalbaßinstrument in den Vordergrund stellte, alle Soli vom Klavier begleiten ließ, die Orgel nur auf die Chöre beschränkte. Mit der Ausarbeitung und dem Spielen des Akkompagnements war ein berufener Kenner betraut worden, Prof. Dr. Max Seiffert. Ich selbst war mit dem Versuch sehr zufrieden, und fand, daß die Soli gegen die sonst hier übliche Aufführungsweise an Wirkung erheblich gewonnen hatten, daß überhaupt mehr Gleichgewicht in den Gesamtklang hineinkam, mehr Abwechslung in den Klangfarben. Ein großer Teil der Berliner Kritik jedoch mäkelte an der Neuerung mehr oder weniger. Aus den Preßstimmen ging das eine klar hervor, daß selbst die fachmännischen Berichterstatter über Wesen und Zweck des Akkompagnements nur ganz verwirrte Ansichten haben. Der neuen Bachgesellschaft bleibt also hier noch ein Feld für Aufklärung vorbehalten. Recht annehmbar war ein Konzert des kleinen »Berliner Volkschors«, dessen Dirigent Dr. Ernst Zander Händel's »Acis und Galatea« und Bach's »Der zufriedengestellte Äolus« aufführte. Das Generalbaßproblem war diesmal sehr glücklich gelöst, am Klavier saß wiederum Prof. Dr. Seiffert. Auch eine Aufführung des Händel'schen »Saul« in Chrysander's Bearbeitung durch den kleinen Rixdorfer Oratorienverein (Dirigent Johannes Stehmann) ist hier noch zu nennen.

Aufführungen von mehrstimmigen a cappella Gesängen waren nicht zahlreich und auch nicht von besonderer Bedeutsamkeit. Die Barth'sche Madrigalvereinigung sang Stücke von Hassler, Lasso, Marenzio, Schütz, Ivo di Vento, Giaches de Wert und englische Madrigale. Merkwürdige Proben einer hohen musikalischen Volkskultur gab der holländische Jacob Kwast Chor aus dem Dorfe Wognum unter der Leitung von Willem Saal. Hier hörte man Bauern und junge Bäuerinnen mit tadelloser Reinheit und musikalischem Verständnis Volksmelodien singen, aber auch Motetten von Palestrina, Stücke von Lasso, geistliche Lieder von Bach. Ob hier vielleicht noch ein Überbleibsel aus der großen niederländischen Musikzeit sich erhalten hat? Daß die musikalische Kultur unserer Männerchöre hinter den Leistungen dieser holländischen Landleute empfindlich zurücksteht, ist mir nicht zweifelhaft. Auch der große Aachener a cappella-Chor unter Leitung von Prof. Schwickerath gab Proben einer erfreulichen Kunst im a cappella-Gesang. Eine Anzahl älterer Gesänge, englische Madrigale, deutsche Lieder von Hassler zierten die Programme.

Die ältere Oper lag wie gewöhnlich völlig brach, abgesehen von einem erneuten Versuch der Frau Heymann-Engel, die Haydn's »Apotheker« und Gluck's »Der betrogene Kadi« zur Aufführung brachte. Gluck's Musik erwies sich bei dieser Gelegenheit als der Haydn's entschieden überlegen; Haydn bietet fast nur Konventionelles mit Ausnahme der originellen türkischen Musik. Die Wiederaufnahme von Méhul's »Josef in Ägypten« in der Zenger'schen Bearbeitung an der Hofoper sei hier auch verzeichnet. Die häufigen Wiederholungen lassen der Hoffnung Raum, daß Méhul's Meisterwerk den ihm gebührenden Rang im Opernspielplan sich vielleicht wieder zurückerobern wird.

Einige Orgelkonzerte sind zu erwähnen. Walter Fischer, der Organist

der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, gab einen Zyklus von sechs Konzerten als Übersicht über »Deutsche Orgelkunst«. Das erste Konzert war alten Meistern gewidmet; es brachte Werke von Scheidt (Choralvorspiel), Muffat (Toccata), Froberger (Grave, *d*moll), J. H. Kerll (Passacaglia, *d*moll), Buxtehude (Passacaglia, *d*moll, Präludium und Fuge *fis*moll) und Pachelbel (Choralvorspiele, Toccata, Ciaconna, Pastorale). Bach'schen Werken war das zweite Konzert eingeräumt. Joseph Bonnat, Organist der Kirche St. Eustache in Paris spielte in einem Konzert mit Werken alter Meister außer Bach'schen Orgelstücken eine Fuge von Buxtehude, eine Toccata von Frescobaldi, ein Prélude von Clérambault. Etwas reicher war das Ergebnis für ältere Klaviermusik. An erster Stelle sind hier wiederum die Vorträge von Mme. Wanda Landowska zu nennen, deren meisterhafte Behandlung des Clavecins zur Bewunderung hinriß. Die Künstlerin spielte Stücke von Chambonnières, Couperin, John Bull, Purcell, G. Muffat, Pachelbel, Rameau, Scarlatti, J. S. Bach und Mozart. Alte Klaviermusik trug in ausgezeichneter Weise vor auch J. Joachim Nin, Professor an der Schola cantorum in Paris. Sein Programm umfaßte Bach's *d*moll Konzert, zwei Scarlatti'sche Sonaten, zwei selten gehörte Stücke von Couperin: Soeur Monique und Le carillon, Rameau's La Poule und Duphly's La victoire. Die Pianistin Klara Czop-Umlauf spielte in ihren beiden Konzerten drei Gruppen älterer Stücke; neben bekannteren Kompositionen von Händel, Bach, Rameau, Daquin, Scarlatti auch manches weniger oft gehörte, ein Menuett von Boccherini, Couperin's *Les moissonneurs*, eine Gavotte von Padre Martini, ein andantino von Rossi — welcher der vielen Rossi gemeint war, konnte man aus dem Programm nicht ersehen. Friedemann Bach's Orgelkonzert *d*moll hat sich in Stradal's Klavierbearbeitung im Konzertsaal eingebürgert und wird in jedem Jahre gehört, bisweilen mehreremal; Frl. Elisabeth Becker spielte es diesmal.

Die Geigenmeister des 18. Jahrhunderts erscheinen auf den Programmen jetzt häufiger als früher und beginnen die seichte neuere Virtuosenmusik zu ersetzen, die noch bis vor kurzem den meisten konzertierenden Geigern als unentbehrlich erschien. Diese Wahrnehmung ist erfreulich, sie zeigt, daß der Geschmack sich hebt. Was die italienischen, französischen, deutschen Meister des 18. Jahrhunderts für die Violine geschrieben haben, bedeutet in der Tat den Gipfel der Sololiteratur. Für die Suiten und Sonaten der Corelli, Vitali, Nardini, Tartini, Leclair usw. sind die Romanzen, Balladen, Phantasien, Polonaisen der Ernst, Vieuxtemps, Wieniawski ein sehr schlechter Ersatz. Nur in der klassischen Duosonate der Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann, Brahms usw. findet die vornehme und gehaltvolle Violinsuite und -sonate des 17. und 18. Jahrhunderts eine würdige Nachfolge und Weiterbildung. Unter den Violinisten, die im verflossenen Winter alte Violinmusik dargeboten haben, verdient besondere Anerkennung Alessandro Certani. Wie in früheren Jahren, so trug er auch diesmal ein Programm von zum großen Teil ganz unbekannten Stücken vor. Zum ersten Male spielte er eine prachtvolle Sonate in *D*dur von Vivaldi, deren lebhafter kapriziöser Schlußsatz besonders ansprach. Zum ersten Male hörte man auch eine Sonate in *E*dur von Tartini, ein hochinteressantes Stück, das den Übergang von der älteren Weise des 18. Jahrhunderts zu der neueren Art der Wiener Klassiker deutlich aufweist. Der Variationensatz am Schluß erinnert schon deutlich an Mozart und mehr als einmal glaubt man eine

Beethoven'sche Wendung hindurchklingen zu hören. Diese Variationen sind hervorragend wertvoll, wie auch das noble Grave zu Beginn der Sonate. Stücke von Veracini, G. Matteo Alberti, Nardini, Porpora standen außerdem auf Certani's Programm. Die Klavierbearbeitungen aller dieser Werke hat Ottorino Respighi mit Geschmack und Geschick ausgeführt. Es folge eine kurze Übersicht über die sonst noch gespielten älteren Violinwerke. Vitali's Ciacconna hörte man einigemal (von Hegedüs, Serato, César Thomson gespielt). Corelli'sche Sonaten spielten A. Füredi, Armida Senatra, Corelli's *La Folia*-Variationen u. a. Karl Flesch. Tartini wurde mehr als gewöhnlich gepflegt. Außer der wohlbekannten Teufelstriller-Sonate hörte man ein *d* moll Konzert (Francis Macmillen, Hegedüs), *E* dur Sonate (A. Certani); Nardini's *D* dur Sonate spielten Karl Flesch und Kurt Buss-Dross, kleine Stücke von Mattheson, Lully, Lotti brachten Buss-Dross und A. Pellegrini.

Die Violoncellisten ließen die ältere Literatur diesmal so gut wie ganz aus dem Spiel. Der ausgezeichnete Kontrabassist Sergei Kussewitzky brachte Mozart's fast kaum je gehörtes Kontrabaßkonzert[1]) in *A* dur.

Unter die Kammermusikaufführungen ist einzureihen der Bach-Abend von Zajic und Grünfeld, die mit Unterstützung einiger Gesangskräfte, einer Soloflöte, eines Streichorchesters und Cembalo (Flügel) das 5. Brandenburgische Konzert und die Kaffeekantate zur Aufführung brachten samt kleineren Gesangs- und Instrumentalstücken. Im übrigen war es um die mehrstimmige Kammermusik sehr schlecht bestellt; nur das Flonzaley-Quartett brachte eine Sonate für 2 Violinen und Cello von Sammartini, eine Sonate für 2 Violinen und Klavier von Bach und ein Streichtrio op. 11 von Boccherini. Alexander Petschnikoff spielte Mozart's im vorigen Jahre herausgegebenes *D* dur Violinkonzert, Konzertmeister A. Witek zum ersten Male das kürzlich herausgegebene Haydn'sche Violinkonzert in *C* dur, das sich als eine Komposition von nur mittelmäßigem Wert erwies, abgesehen von dem sehr schönen Andante.

Es bleibt noch übrig von den Sologesangsvorträgen zu berichten. Diese brachten nicht viel erwähnenswertes. Ein paar altitalienische Arien sind als Einleitung in Gesangskonzerten sehr beliebt; meistens wiederholen sich immer dieselben Stücke. Monteverdi's *Lamento d'Arianna* sangen Käthe Völkerling, Ida Isori und Julia Culp, die letztgenannte in einer geschickt gemachten, aber durchaus modernisierten Orchesterbearbeitung von Ottorino Respighi. Caccini's *Amarilli* sang Gita Lenart; sehr beliebt war Carissimi's »*Vittoria mio core*« (M. L. Debogis, Frieda Rock, Else Schünemann), Caldara's »*Come raggio di sol*« (Iduna Walter-Choricanus, Else Schünemann, Vernon d'Arnalle, Kirkby Lunn). Von Caldara hörte man außerdem: »*Si t'intendo*« (Käthe Völkerling), *Selve amiche* (M. L. Debogis). Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts waren sehr spärlich vertreten: Cavalli's *Donzelle fuggite*, Duette von M. da Gagliano, *Alma mia* und Legrenzi *Fierezza si vaga* (Ingo und Eleanor Cleaver Simon), Legrenzi's *Che fiero costume* und Sacrati's *Edore l'aggeri* (V. d'Arnalle). Von Falconieri hörte man *Occhietti amati* und *Pupillette* Angelica Giorgi und Kirkby Lunn), von A. Scarlatti *O cessate di piagarmi* (M. L. Debogis), *Son tutta duolo* (A. Giorgi), von Domen. Scarlatti *Quel farfaletta amante* (Ruth Waldauer). Zu erwähnen wären noch ein paar Stücke von Vivaldi *Un*

1) Es handelt sich wohl um nichts als um das Arrangement eines andern Konzerts.

certo non so che, Perti, *Begli occhi*, Astorga, *Morir vogl' io*, Gasparini, *Lasciar d'amarte*, Torelli, *Jo lo sai*, Pergolesi, *Se tu m'ami*, *Tre giorni son che Nina*, Giordani, *Caro mio ben*, Paradies, *Quel ruscelletto*, Jomelli, *La calandrina*. Altenglische Lieder von Horn, Dr. Arne, H. P. Bishop sangen Marcella Sembrich und Louise MacKay. Von Händel wurden vorgetragen Arien aus *L'Allegro ed il pensieroso* (Dora Moran), aus *Acis und Galatea* (Hella Rentsch-Sauer), *Partenope* und *Josua* (Grete Forst), *Rinaldo* »*Ah crudel il pianto mio* (R. Waldauer), *Figlia mia* und *Dici ad Irene* (Ingo Simon). Gluck war vertreten hauptsächlich mit *O del mio dolce ardor* (G. Lenart, E. Cajanus, F. Rock), mit Arien aus *Orfeo*. *Alceste*, *Iphigenie en Aulide*, *Elena e Paride*, und dem Liede: »Einem Bach, der fließt«. Von Paesiello wurden gesungen das unvermeidliche *Chi vuol la zingarella*, die Arie *Saper bramate* aus dem »Barbier von Sevilla«, von Grétry Duette aus »Richard Löwenherz«. Das deutsche Lied des 18. Jahrhunderts wurde sehr vernachlässigt; man hörte nur ein paar Lieder von Neefe (Die frühen Gräber), von Reichardt (Das Lösegeld), Louise Reichardt (Hoffnung), Alte Volkslieder verschiedener Nationen wurden in Hülle und Fülle dargeboten. Henrik Bolén, Mme. Bokken-Lasson, R. Kothe sangen Lieder zur Laute. Französische bergerettes des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung von Weckerlin standen auf mehreren Programmen (u. a. von Maly von Trützschler gesungen); Gertraut Langbein sang alte französische Lieder nach der Bearbeitung von Tiersot und venezianische Kanzonetten aus dem 18. Jahrhundert nach einer ungedruckten Sammlung, über die H. Springer in einem Vortrag vor der Ortsgruppe berichtete (vgl. Ztschr. d. IMG. X, 4, S. 126 f.). Über die Veranstaltungen der Ortsgruppe Berlin sei auf die Berichte der Zeitschrift verwiesen.

Schießlich sei noch ein von Bernhard Knetsch geleitetes Collegium musicum erwähnt, das sich die Pflege älterer Kammermusik zur Aufgabe macht, in der Öffentlichkeit jedoch kaum hervorgetreten ist.

Alles in allem genommen, konnte eine erkleckliche Menge guter alter Musik gehört werden. Des rechten Eindrucks entbehren jedoch die Bestrebungen nach dieser Richtung hin zumeist, weil es an zielbewußter Pflege älterer Musik fehlt, weil dafür meistens immer nur ein Brocken abfällt, mit dem allein nicht viel gedient ist.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Zwei Briefe Emanuel Aloys Förster's.

Im Hause der Gräfin Contin de Castel Seprio-Venedig fand ich unter den vielen bisher unbekannten Handschriften Em. A. Förster's auch zwei Briefe dieses Meisters, gerichtet an seinen Schwiegersohn Hofsekretär und nachmals k. k. Hofrat Francesco Grafen Contin. Dieser kunstsinnige Aristokrat verkehrte, wie aus den Briefen hervorgeht, eifrig im Förster'schen Hause; wir erinnern uns hierbei an die Hauskammermusiken bei Förster (Thayer, Bd. II, S. 199). Eleonora, des Komponisten älteste Tochter, geb. 1799, eine hervorragende Pianistin, die sich auch schöpferisch mit den »Variationen über ein Russisches Thema für Pianoforte mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello« usw. hervortat, wurde 1823 seine Frau. In den zwei Briefen, um die es sich hier handelt, verständigt sich Vater Förster mit dem Bräutigam Contin in den Heiratsangelegenheiten. Der eigentliche Werbebrief des Grafen Contin, der auf den ersten Brief Förster's vom 25. Juni 1821 die Beantwortung enthielt, ist leider nicht enthalten. Ganz bestimmt bedeutet es für einen Musiker aus der Neige der Rokokozeit keine geringe Ehre,

wenn die Heirat einer seiner Töchter mit einem venezianischen Patrizier voll gebilligt wurde und Eleonore Förster's Namen so unterschiedslos neben den glänzendsten Namen der italienischen Aristokratie im Stammbaum der Grafen Coutin stehen darf, wie in der Adelsgruft ein Sarg neben dem andern steht, ganz gleich gezimmert, denn jeder birgt einen Leib von gleich edlem Blute.

Hochwohlgeborener Herr Hofsecretaire!

Sie kommen schon seit langer Zeit in mein Haus. Alle meine Bekannten wollen wissen, daß Sie Absichten auf meine Tochter håben, nur ich und meine Frau wissen davon nichts. Ich als Vater finde mich verpflichtet Sie zu bitten, mir Darüber eine Erklärung zu geben.

Da Sie den moralischen Charakter meiner Tochter seit dieser Zeit kennen gelernt haben, und ihre Geschicklichkeit so zu sagen die Stadt kennt, so wird es Ihnen vermuthlich nicht schwer seyn, mir diese Erklärung zu geben. Sie können es mir nicht übel nehmen, daß ich Dieses von Ihnen verlange. Sie kennen die Welt so gut wie ich. Ich bitte daher um eine schriftliche Antwort, französisch oder italienisch, wie es Ihnen gefällig ist.

Ich bin übrigens mit der vollkommensten Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren

Ganz ergebenster Diener

Wien den 25. Juni 1821. Eman: Aloiys Foerster.

Vienne le 3 de November 1821.

Monsieur!

C'est un grand honneur pour ma famille, que vous allez choisir une de mes filles pour votre compagne de vie. Il est à croire, que pendant le temps, que vous avez fréquenté ma maison, vous avez bien examiné la caractère de ma fille et tout ce qui est necessaire pour vous des avoir. Pour ma fille, c'est son devoir suivre partout, comme il est dit dans la bible: la femme abandonnera père et mère, et s'attachera a un mari. Il est naturel qu'elle doit s'accommoder pas seulement au climat, et aux nouvelles habitudes et cutumes, qui fait la différence de nos païs de naissance, mais surtout à la nouvelle famille dont la paix surement ne sera pas troublée par ma fille, dont je croix pouvoir être le garant. Les petites faiblesses insepérables de la nature humaine sont passagères; mais quand dégénérent en mauvaises passions, alors elles deviennent dangereuses et detestables. A ce que j'ai l'honneur de Vous connaître, Vous avez le cœur très bon, et j'espére, que ma fille élevée toujours dans de bons principes aura aussi soin de garder son bon cœur: par consequent quand deux bon cœurs s'unissent, il n'en peut resulter que du bien.

Pour moi, je pend, il est vrai, mon trésor, par rapport à sa musique, mais à la nature et à ses livres est ce qui peut s'opposer? tout lui doit ceder, il ne me reste donc autre chose, que de Vous prier de faire me très humbles respects à Madame votre bonne mère, et a Monsieur votre frère de ma part, et de la part de ma femme. Nous sommes affligés de n'avoir pas le bonheur de connaître de vue toute votre famille. Nous prions Dieu que Votre retour soit heureux, et que Vous arriviez sain et sauf a Vienne.

Fait l'honneur de Vous saluer de touts mon cœur, et d'être avec la plus parfaite estime

Monsieur

Votre très humble Serviteur

Eman. Aloyße Foerster.

Leipzig. **Franz Ludwig.**

Verzeichnis älterer, seltener aufgeführter Musikwerke 1908/1909[1]).

Abaco, E. F. dall': Concerto da chiesa *d*moll (op. 2 Nr. 4) (München, Streichorchester, Leitung L. Landshoff; Rom, Società internazionale della musica da camera.) — Sonate *d*moll für Violine u. B. c. op. 1 Nr. II (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse.) — Sonate *D*dur für Violine u. Klavier, (Leipzig, Kammermusikabend Hr. R. Melzer u. Frl. L. Kaufmann [Bearb. v. R. Melzer]). — Triosonate *h*moll, (Aschaffenburg, Städt. Musikschule; Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, Deutsche Vereinigung f. alte Musik).

Ahle: Sinfonia und Aria »Gehe aus auf die Landstraßen« f. Tenor, Altviola, Viola da Gamba, Violoncell u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Auf die Ankunft unseres Heilandes f. Sopran u. Orgel (Altona, Kirchenchor).

Albert, Heinrich: Festgruß an Martin Opitz (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Alta Trinità beata, Chor a. d. 15. Jahrhundert (Altenburg, Abonnementskonzert, Leipziger Thomanerchor).

Antequera, José Juan Jimenez (1572): Batalla de sexto tono f. Orgel Chemnitz, Jakobikirche, Hr. B. Pfannstiehl).

Anton, König von Sachsen: Cavatine f. Gesang u. Klavier (Leipzig, Orchesterverein, Frau S. Dessoir).

Arcadelt, J.: Der Schwan im Tode klagend, 4st. (Basel, Basler Liedertafel). — Ave Maria, 4stimmig (Hanau, Oratorienverein).

Ariosti, A.: Adagio u. Menuett a. einer Sonate *A*dur f. Viola d'amore u. Baß Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe).

Arne, Thomas: The lass with the delicate air (Leipzig, Konzert M. Sembrich).

Asola, Giov. Matteo: Christus factus est (Altona, Kirchenchor; Amsterdam, A Cappella-Koor).

Bach, Joh. Christoph Friedrich: Die Amerikanerin (Hamburg, Kammermusikkonzert, Hr. Georg A. Walter). — Der Gerechte, ob er gleich, 5stimmig (Quedlinburg, Philharmonischer Chor). — Konzert *Es*dur op. I, 5 f. Cembalo, 2 Violinen u. Violoncell (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, dieselbe). — Lieber Herr Gott, wecke uns auf, Motette 8stimmig (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Joh. Seb.: Konzert *C*dur für 2 Klaviere u. Streichinstrumente (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Konzert *c*moll f. 2 Klaviere und Streichorchester (Jena, Akad. Konzert d. Winderstein-Orchesters). — Konzert *d*moll f. 3 Klaviere (Frankfurt a. M., Dr. Hoch's Konservatorium; Weimar, Großh. Musikschule). — Konzert *C*dur f. 3 Klaviere (Kopenhagen, Caecilia-foreningen) — Orgelsonate *Es*dur f. Orchester bearbeitet von Hans Wetzler (Elberfeld, Städt. Orchester). — Sarabande u. Bourree in *C*dur für Violoncell allein (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Motette »Lob und Ehre und Weisheit« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Oden von Chr. H. v. Hoffmannswaldau: Getrost mein Geist — Mein Jesus spare nicht — Meine Seele, laß die Flügel (Amsterdam, A Cappella-Koor).

Bach, Michael: Motette »Herr ich warte auf dein Heil« 8st. (Chicago, Musical Art Society; Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Bach, Phil. Em.: Konzert *C*dur für Klavier (Leipzig, Hr. Otto Weinreich). — Der Phönix (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau S. Dessoir). — Sinfonie *F*dur (Frankfurt a. M., Dr Hoch's Konservatorium; Leipzig, Gewandhauskonzert). — Über die Fin-

1) Das vor einem Jahr gegebene Verzeichnis orientierte über die quantitative Aufführungszahl älterer Musikwerke in unserer Zeit und kann für eine Anzahl Jahre genügen, zumal der Raummangel eine »vollständige« Liste dieses Jahr ausschloß. Hier handelt es sich (mit einigen Ausnahmen) um seltener aufgeführte ältere Werke, allerdings ein etwas diskutabler Begriff. In Aussicht genommen sind ähnliche Verzeichnisse aus anderen Ländern, vorerst einmal von Frankreich.

sternis kurz vor dem Tode Jesu (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Jesus in Gethsemane (ebenda). — Sonate f. 2 Violinen, B. c. u. Violoncell, bearb. v. G. Schumann (Mannheim, Philharm. Verein). — Rondo für Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. P. Louis).

Bateson, Thomas: Have I found her, 5st. (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Beck, Heinr. Val. (1738—1758): Arie für Alt »Süße Stunde brich doch an« a. d. Kantate zum 16. Sonntage nach Trinitatis (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Benda, Georg: Thamire an die Rosen (Essen, Musikverein, Deutsche Ver. f. alte Musik).

Benevoli, Orazio: Credo aus der Salzburger Festmesse (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Bennet, John: Madrigale »Fließet dahin, ihr Tränen« (Aachen, Städt. Abonnementskonzert; Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Gießen, Konzertverein, Berliner Vokalquartett; Gotha, Berliner Vokalquartett; Marburg, dasselbe; Rastenburg, Berliner Gesangsquartett). — »Weinen laßt mich« (Leipzig, Hamburger Frauenquartett).

Böhm, Georg: Choralvorspiel »Allein Gott in der Höh'« (Brünn, Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Mein Freund ist mein, Kantate für 4 Solostimmen, Chor u. Streichorchester, bearb. v. Rich. Buchmayer (Chemnitz, 4. deutsches Bachfest; ebenda, Jakobikirchenchor; Straßburg i. E., Trinitatiskirchenchor).

Buononcini: Per la Gloria, Aria (Berlin, Liederabend Lola Rally).

Buxtehude: Trio-Sonate *d*moll op. 1 Nr. IV f. Violine, Gambe (Vcell.) u. B. c. (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse). — Wo soll ich fliehen hin? Kantate f. 3 Solost. Chor u. Streichinstrumente mit Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut für Kirchenmusik).

de Caix d'Hervelois: L'inconstant, Menuet, Gavotte f. Viola da Gamba und Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — La Milanaise f. Viola da gamba u. Cembalo (Darmstadt, Richard Wagner-Verein).

Caldara: Come raggio di sol f. Gesang u. Klavier (Hamburg, Frl. J. Steinbach; Leipzig, Liederabend Oumiroff; Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg. A. Walter).

Casciolini, Claudio: Veni creator spiritus (Altona, Kirchenchor).

Conversi, Girolamo: Sola, soletta, 5stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Carissimi; G.: O felix anima, 3stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Cesti: Intorno all'idol mio f. Gesang u. Klavier (Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg A. Walter).

Cherubini, L.: Chant sur la mort de Joseph Haydn (Dresden, Mozartverein).

Clérambault, L. Nic.; Preludio *d*moll f. Orgel (Bremen, Domchor, Hr. E. Nößler; Zwickau, Orgelkonzert Marienkirche, Hr. P. Gerhardt).

Corelli, Arcangelo: Sonate *a*dur für Violine u. B. c. op. 5 Nr. VI (Leipzig, Sonatenabend W. Porges u. K. Hasse). — Kammersonate *f*dur f. Klavier (Saarbrücken Konservatorium, Hr. P. Werle).

Couperin, François: Couplet de l'Agnus Dei f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Croce, Giovanni: In monte oliveti (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Dandrieu, J. F.: Fierce en taille, Muzète f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Daquin, Claude: Noël sur les flûtes f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Le coucou f. Klavier (Leipzig, Konzert Frl. J. Wihl).

Desius, N. (1490): Der Tod des Erlösers, 4stimmig (Bremerhaven, Kirchenchor d. ver. ev. Gemeinde).

Dittersdorf, Carl von: Sinfonie *c*dur (Bern, Musikgesellschaft; Gothenburg, Orkesterförening). — Streichquartett *Es*dur (Baden-Baden, Kammermusikabend; Barmen, Brüsseler Streichquartett; Essen, Musikverein; Leipzig, Brüsseler Streichquartett; Aschaffenburg, Städt. Musikschule; Weimar, Großh. Musikschule).

Dulichius, Philippus: Christ, der du bist der helle Tag (Berlin, Domchor).

Durante, F.: Zwei Sonaten f. Klavier bearb. v. S. Menter (Berlin, Klavierabend, Hr. A. Jonas).

Falconieri, Andrea: Pupillette (Hamburg, Konzert Frl. J. Steinback).

Farmer, John: Schön Phyllis sah ich sitzen ganz allein (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Fasolo, G. B.: Cangia tue voglie f. Gesang u. Klavier (Graz, Liederabend Hermann Jessen).

Fischer, Joh. Christoph (1759): Kantate zum Erntedankfest »Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist« bearb. v. B. Wolf (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Franck, Joh. Wolfgang: An deinem Kreuzesstamme (Amsterdam, A Cappella-Koor).

Frescobaldi, G.: Passacaglio für Orgel (Altona, Motette Petrikirche, Herr L. Brodersen).

Froberger, J. G.: Suite *a*moll f. Cembalo (Wien, Haydn-Zentenarfeier, Frau Landowska).

Fux, J. G.: Ouverture *d*moll (Wien, Haydn-Zentenarfeier); Libera me, Motette; Offertorium Ad te, Domine (ebenda).

Gabrieli: Giovanni: O Domine Jesu Christe (Bamberg, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Galuppi, Baldassare: Qui tollis (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Gastoldi, G.: Il bell'humore, 5stimmig (Kopenhagen, Caecilia-foreningen). — Al mormorar a. Il Trionfo di Dori (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe).

Gluck, Chr. W. von: De profundis f. Chor u. Orchester (Dessau, Singakademie). — Orpheus und Euridice (Eutin, Gesang- u. Musikverein). — Alceste (Übers. v. P. Cornelius) (Zürich, Gemischter Chor). — Festgesang (Berlin, Erk'scher Männergesangverein).

Goerner, J. Val.: An Phyllis (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Grétry, A. E. M.: Arie a. Zémire et Azor »La fauvette et ses petits« (Heidelberg, Bachverein, Frl. E. Simony).

Hammerschmidt: Motette »Machet die Tore weit«, 6stimmig (Dortmund, Konservatoriumschor).

Händel: Acis und Galatea (Wernigerode, Gesangverein f. geistl. Musik). — Belsazar (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde). — Cäcilienode (Wernigerode, Gesangver. f. geistliche Musik). — Josua (Düsseldorf, Städtischer Musikverein). — Judas Maccabäus (Rheydt, Singverein [Bearb. v. Wilh. Wolff]; Schweinfurt, Liederkranz). — Messias [Bearb. v. Fr. Chrysander] (Berlin, Singakademie; Duisburg, Gesangverein [Bearb. v. F. W. Franke]; Hamm, Musikverein [Bearb. v. Rob. Franz]; Hannover, Musikakademie; Salzburg, Mozarteum [Bearb. v. Jos. Reiter]). — Samson, Neugestaltung von Friedrich Chrysander (Leipzig, Bach-Verein, Urauff.); Hof, Chorverein Liederkranz). — Saul [Bearb. v. Fr. Chrysander] (Barmen, Allgemeiner Konzertver.; Cöln, Gürzenich-Konzert; M.-Gladbach, Cäcilienverein; Wiesbaden, Cäcilienverein). — Jubilate f. Solo, Chor u. Orchester (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert des Domchors). — Dettinger Te Deum (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert des Domchors). — Aria mit Veränderungen in *e*dur f. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Adagio a. d. Sonate in *C* f. Viola da Gamba u. Cembalo (Basel, ebenda). — Concerti grossi op. 3 Nr. 2 *B*dur (Dresden, Mozart-Verein). — *D*dur (Freiburg i. Br., Städtisches Orchester; Mannheim, Hoftheaterorchester; Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft; Salzburg, Mozarteum). *D*moll (Hamburg, Philharmonisches Orchester; Kassel, Kgl. Theaterorchester; Würzburg, Kgl. Musikschule; Mainz, Städt. Abonnements-Konzert). — *F*dur (Dresden, Kgl. musikal. Kapelle; Tsingtau, Kapelle d. III. Seebataillons). *A*moll (Bielefeld, Städt. Orchester). *H*moll (Hildburghausen, Meininger Hofkapelle; Baden-Baden, Städt. Orchester). *C*dur [Bearb. v. M. Seiffert] (Leipzig, Konservatoriumskonzert; München, Musikalische Akademie). — Konzert f. Violoncell u. Streich-

orchester [Bearb. v. Bachrich] (Elberfeld, Städt. Orchester, Hr. Saal). — Orgelkonzerte [Bearb. v. M. Seiffert]: *g*moll (Altona, Singakademie, Hr. A. Kleinpaul; Jena, Akademisches Konzert) [Bearb. v. H. Reimann]. *F*dur (Wiesbaden, Städt. Orchester). *D*moll (München, Konzertverein, Hr. A. Hempel). — Ouverture *D*dur [Bearb. v. F. Wüllner] (Jena, Akademisches Konzert; Winterthur, Subskribtionskonzert). — Sonate *g*moll für Violine u. Klavier (Elberfeld, Konzertgesellschaft, Hr. E. Ysaye u. H. Haym). Sonate *g*moll f. Oboe u. Klavier (Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik). — Suite *E*dur für Klavier (Prag, Händel-Jubiläums-Konzert). — Suite *F*dur für Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Frl. E. Stange).

Handl, Jakob: Venite, arcendamus (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Der 150. Psalm (ebenda). — Musica noster amor (ebenda) — Zur Totenfeier, 4stimmig (Basel, Basler Liedertafel).

Hanff, Joh. Nikolaus: Choralvorspiel »Ein' feste Burg« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Hasse, J. A. Requiem *C*dur (Bergedorf, Hasse-Feier). — Ouverture, Szene und Arie (Wie du schweigst, mein Vater?) aus »Die Bekehrung des hl. Augustinus« (ebenda). — Der 113. Psalm (ebenda).

Hans Leo Haßler: Ihr Musici frisch auf (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Ich habe dir zuviel getrauet (ebenda). — Ach weh des Leiden (Berlin, Freiburg i. B. Barth'sche Madrigalver.). — Kein größer Freud hätt' ich (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Nun laßt uns fröhlich sein (Altenburg, Abonnementskonzert, Leipziger Thomanerchor). — Gagliarda »All Lust und Freud« (Freiburg i. B., Barth'sche Madrigalver.; Gießen, Konzertverein, Berliner Vokalquartett; Gotha, Musikverein, dasselbe). — Ich scheid von dir mit leyde (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.). — Agnus Dei (Oldenburg, Lambertikirchenchor).

Hausmann, Valentin: Bauerntanz »Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen« (Bautzen, Männergesangverein).

Haydn, Joseph: Sinfonie *C*dur »Le midi« (Leipzig, Haydn-Feier Ortsgruppe d. IMG.). — *D*dur Nr. 1 (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Sinfonie concertante, *B*dur f. Vl., Vcl., Ob., Fg. u. Orchester (Dresden, Mozartverein; Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Divertimento mit dem Choral St. Antonio in *B*dur (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Violinkonzert *G*dur (Leipzig, Haydn-Feier Ortsgruppe IMG. Fräul. von Pászthory; Dresden, Mozartverein, Hr. H. Petri; ferner in Berlin, Hamburg, Karlsruhe, London usw.). — *C*dur (Sondershausen, Lohkonzert, Hr. C. A. Corbach; ferner in Aschaffenburg, Berlin, Darmstadt, Dresden, Graz, Wien usw.). — Die Rückkehr des Tobias, Orat. (Wien). — Mariazeller- u. Nelson-Messe (Wien; Haydn-Zentenarfeier). — Te Deum (ebenda; Dresden, Kreuzkirche). — Die wüste Insel (Oper), (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Der Apotheker (kom. Oper) (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Ah, come il core mi palpita, Kantate f. Sopran (Dresden, Mozartverein, Frl. Stapelfeldt).

Haydn, Michael: Beatus vir. Justus est palma (Wien, Haydn-Zentenarfeier). — Abschied von der Harfe. Lied der Freiheit. A capella-Männerchöre (ebenda). — Divertimento in *G*dur f. Fl., Vl., Vla., Horn u. Fag. (ebenda). — Sinfonie *Es*dur (ebenda). — Ecce, vidimus eum, 4st. m. Orgel (Altenburg, Singakademie). — Caligaverunt oculi mei, 4st. mit Orgel (ebenda).

Herbst, Joh. Andr. (1623—1666): Psalm 117 für 5stimmigen Chor u. Orgel (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche).

Homilius: So gehst du nun mein Jesum hin, Figur. Choral f. Orgel (Quedlinburg, Geistl. Musikaufführung, Hr. G. Baumfelder). — Gottes Lamm, 4stimmiger Chor (Quedlinburg, Philharmonischer Chor).

Hurka, F. F.: Strickerlied f. Gesg. u. Klav. (Leipzig, Orchesterver., Fr. S. Dessoir).

Ingegneri, Marc.: Responsorium »Tenebrae factae sunt« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — In monte oliveti, 4st. (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie).

Jommelli, Nicolò: 51. Psalm (Miserere) f. 2 Soprane, Streichorchester u. Cembalo (München, Frau A. Landshoff u. A. B. Petersen).

Keiser, R.: Arie a. d. Oper »L'inganno fedele« f. Tenor, Violine u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung).

Kerll, Johann Kaspar: Passacaglia (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — Sonata modo dorii (Grave-Fuge) f. 2 Violinen, Viola u. Violoncell (Brünn, Verein Deutsches Haus).

Krebs, Joh. Ludw.: Präludium und Fuge *C*dur (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Krieger, Adam: Der Unbestand (Halle a. S., Histor. Liederabend (Hr. R. Spörry). — Adonis Tod (ebenda).

Krieger, Ph.: Die Gerechten werden weggerafft, Kantate f. 4 Solost., Chor, Streichinstrumente, Fagott u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Kühnel, A.: Sonate *e*moll f. Viola da Gamba u. Cembalo (Darmstadt, Richard Wagner-Verein, Deutsche Ver. f. alte Musik; Essen, Musikverein, dieselbe; Wiesbaden, dieselbe).

Orlando di Lasso: La nuict froide et sombre (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Kommt mein Gespons (Düsseldorf, Gesangverein). — Motette »Peccata mea« (Altona, Kirchenchor). — Jubilate Deo a. Magnum opus musicum (Altona, Kirchenchor). — Ich waiß mir ein Maidlein (Berlin, Madrigalver.).

Lechner: Wann kommen wird die letzte Stund (Dortmund, Konservatoriumschor).

Leclaire, Jean Marie: Sonate *G*dur für Violine u. bezifferten Baß (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Legrenzi: Arie aus Eteocle (Zürich, Tonhallegesellschaft, Frl. E. Simony).

Leoni, Leon: Madrigal »Dimmi, clori gentil«, 3stimmig mit 2 Solostimmen (Kopenhagen, Caecilia-foreningen).

Lotti: Pur dicesti (Goslar, Musikalischer Verein, Frl. H. Petri). — Sanctus 4st. (Bremen, Domchor). — Vere languores, f. 3st. Männerchor (Brandenburg, Steinbeck'sche Singakademie; Quedlinburg, Philharmonischer Chor; Tilsit, Sängerverein).

Marcello, Benedetto: Sonate Fdur für Violonc. u. Klavier (Dortmund, Philharmonisches Orchester, Hr. H. Marteau). — Psalm XIX für Orgel (Bremen, Orgelkonzert, Hr. E. Nößler).

Marchand, Louis: Dialogue für Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Marenzio, Luca: Madrigal »Liebeswonne« (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert). — O fortuna volubile (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Maria Antoinette: C'est mon ami f. Sopran u. Clavecin (Basel, Historische Musikaufführung; Leipzig, Konzert M. Sembrich).

Martini, G. B.: Andante und Menuett f. Viola d'amor u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung). — Gavotte a. d. 12. Orgelsonate (Bremen, Orgelkonzert, Hr. E. Nößler).

Milandre: Plaisir d'amour f. Viola d'amore u. Cembalo (Basel, Historische Musikaufführung.

Monn, G. M.: Sinfonie *D*dur (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Monteverdi: Lamento d'Arianna (Paris, Société J. S. Bach, Hr. Georg A. Walter); Bearb. v. O. Respighi (Berlin, Philharm. Konzert, Frl. Julia Culp; Leipzig, Gewandhaus, Lübeck, Verein d. Musikfreunde, dieselbe).

Morley, Thomas: Tanzlied »Feu'r, Feu'r«, 5stimmig (Aachen, Städt. Abonnements-Konzert; Arnsberg, Musikverein).

Mozart, W. A.: Ballettmusik »Les petits riens« (Hannover, kgl. Theaterorchester; Lübeck, Verein der Musikfreunde). — Konzert *B*dur für Fagott (M.-Gladbach, Städt. Orchester, Hr. P. Aurich). — Konzert *Es*dur f. 2 Klaviere (Antwerpen, Sinfonie-Konzert; Mannheim, Musikalische Akademie; München, Konzertverein). — Konzert *F*dur für 3 Klaviere (Dresden, Mozart-Verein). — Konzert *Es*dur für Waldhorn (Prag, Musikabend d. Konservatoriums). — Konzert *A*dur für Klarinette (Prag, Musikabend d. Konservatoriums). — Serenade Nr. 12 *c*moll f. Blasinstrumente (Berlin, Kammermusikabend v. G. Bumcke). — Sinfonia zum Oratorium »Die Schuldigkeit des 1. Gebotes« (Oberleutensdorf, Mozart-Orchester). — Ouverture zu Bastien und Bastienne (ebenda). — Ouverture La finta giardiniera (ebenda). — Trio *Es*dur fur Klarinette, Viola u. Klavier (Rom, Società internazionale della musica da camera). — Arie »Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner« f. Sopran u. Orchester (Oberleutensdorf.

Mozart-Orchester, Frl. H. Maschek). — Lieder: An die Hoffnung (Basel, Historische Musikaufführung). — Der Zauberer (ebenda). — Wohl tauscht ihr Vögelein (ebenda). — Kanons für Gesang: Gute Nacht! — Grechtelts Enk? — Ick armes, welches Teufel! — O du lieber, guter Martin! (Dresden, Mozart-Verein). — Laudate Dominum (Berlin, Philharmonischer Chor).

Muffat, Georg: Toccata *c*moll f. Org. (Wien, Haydn-Zentenarfeier. — Ouverture, Courante *d*moll f. Cembalo (ebenda, Frau W. Landowska).

Mylius, Wolfgang: Ein Mägdlein stund (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.).

Palestrina, G. P. da: Jerusalem, 5stimmig (Brandenburg. Katharinenkirchenchor). — Impromperia »Popule meus« (Amserdam, A Cappella-Koor). — Kyrie und Gloria a. Missa brevis (Kopenhagen, Cäcilienverein). — Lectio »Incipit oratio Jeremiae Propheta« (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Agnus Dei, 4st. (Kopenhagen, Caecilia-foreningen). — Psalm 42 »Wie der Hirsch schreit« (Bückeburg, Nieders Kirchenchor-Verband). — Soave fia il morir (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe). — Sanctus, 6st. (Bremen, Domchor).

Paradisi, Domenico: Capriccio u. Pastorale f. Klavier (Berlin, Klavierabend A. Jonas). — M'ha presa (Berlin, Liederabend Lola Rally; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Fr. M. Hermann-Hurlet).

Pergolesi: Si tu m'ami (Berlin, Liederabend Lola Rally). — O serpina temerete a. La serva padrona (Leipzig, Konzert M. Sembrich). — Serva padrona (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Poglietti, Aless. Canzon über dass Heuer- und Hannergeschrey f. Cembalo (Wien, Haydn-Zentenarfeier, Frau W. Landowska).

Prätorius, M.: Geborn ist der Emanuel (Altona, Kirchenchor).

Purcell: Allemande, Sarabande, Cebell f. Streichinstrumente (Oldenburg, Großh. Hofkapelle; Pettau, Musikverein).

Raison, André: I. Kyrie. — Christe (Trio en Passacaille). II. Kyrie (Fuge) f. Orgel (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Rameau: Les fêtes d'Hébé (Lyon, Société des grands Concerts). — Airs de Ballet d'Hippolyte et Aricie (Nancy, Concert du Conservatoire). — Rigaudon a. Dardanus [Bearb. v. A. Gevaërt] (München, Konzertverein). — Rigaudon a. d. Suite f. Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. M. Hoos).

Reichardt, J. F.: Klage (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry). — Serenade (ebenda).

Rheineck, Chr.: Der Knabe an ein Veilchen f. Gesang u. Klavier (Halle a. S. Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Ritter, Christian: Tokkata dorisch für Orgel, bearb. v. R. Buchmayer (Chemnitz, Jakobikirche, Hr. B. Pfannstiehl).

Robert, König von Frankreich (970—1031): Veni, sancte spiritus (Wiesbaden, Lehrergesangverein).

Rosa, Salvator: Canzonetta, Aria (Berlin, Liederabend Lola Rally; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde, Fr. M. Herman-Hurlet).

Rosenmüller: Mache dich mein Geist bereit, 4st. (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor).

Rosselli, F.: Adoramus te (Königsberg, Königsberger Frauenchor).

Rossi, Francesco: Mitrane-Aria »Ah! rendimi quel core« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Fr. Schumann-Heink).

Ruffo, Vincenzo: Preis und Anbetung Dir, Christe! f. Männerchor (Tilsit, Sängerverein).

Sammartini, Giuseppe: Sonate für 2 Violinen und Violonc. (Leipzig, Flonzaley-Quartett).

Sartorius, Thomas: Wolauff ir lieben geste (Bamberg, Barth'sche Madrigalver.; Freiburg i. B., dieselbe).

Scarlatti, Dom.: Konzert-Allegro f. Klavier (Innsbruck usw., Musikverein, Hr. L. Godowski). — Sonate *f*moll f. Klavier (Saarbrücken, Konservatorium, Hr. A. Specht). — Tempo di ballo f. Klavier (Königsberg i. Pr., Hr. Rich. Fuchs).

Scheidt, Samuel: Zwei Orgelchoräle: Ich ruf zu dir u. Gelobet seist du a. Tabulatura nova (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — O Jesulein süß f. Alt und Orgel a. Tabulatura nova (Oldenburg, Lambertikirchenchor, Frl. E. Schünemann).

Schein, Joh. Hermann: Paduana, 5stimmig f. Blasinstrumente (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Intrada a. Banchetto musicale f. Discant-Zinken und Streichinstrumente (Basel, Historische Musikaufführung). — Andante f. Violine, 2 Violen u. Violoncell Brünn, Verein Deutsches Haus). — Mirtillo, mein, 3stimmig (Düsseldorf, Gesangverein).

Schubart, Chr. Fr. D.: Der Hirten Lied am Kripplein (Halle a. S., Historisch. Liederabend, Hr. R. Spörry). — Die Henne (Darmstadt, Wagner-Verein, Frau S. Dessoir; Leipzig, Orchesterverein, Fr. S. Dessoir).

Schulz, J. A. Peter: Abendlied »Der Mond ist aufgegangen« f. Alt (Berlin, Orgelkonzert Irrgang, Frl. H. Ellger). — Liebeszauber (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Schütz, Heinrich: Ride la primavera (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Wer will uns scheiden [mit Orgel] (Altona, Kirchenchor). — Ehre sei dem Vater, 6stimm. (Altona, Kirchenchor).

Senfl, Ludwig: Dich meiden zwingt (Düsseldorf, Gesangverein). — Ich soll und muß ein Buhlen haben (Düsseldorf, Gesangverein).

Sperontes: Ihr Schönen höret an a. Singende Muse an der Pleiße (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Stamitz, Johann: Trio *A*dur f. 2 Violinen, Violoncell u. B. c. (Barmen, Konservatorium f. Musik; Pettau, Musikverein). — *E*dur (Leipzig, Riemann-Feier).

Stobäus: Im finstern Stall, 5stimmig (Glauchau, Kirchensängerchor).

Telemann, G. Phil.: Kantate zum 3. Weihnachsfeiertag »Dazu ist erschienen der Sohn Gottes« [Bearb. von Bodo Wolf] (Frankfurt a. M., Historisches Konzert in der Peterskirche). — Choralvorspiele: Vater unser — Jesu meine Freunde (Frankfurt a. M., Histor. Konzert in der Peterskirche). — Fantasie *D*dur f. Orgel (ebenda).

Standfuß: Lied der Lene a. d. Singspiel »Der lustige Schuster« (Basel, Histor. Musikaufführung).

Starzer, J.: Divertimento (Streichquartett) *C*dur (Wien, Haydn-Zentenarfeier).

Tomkins, Thomas: Fusca deiner Augen Schein (Berlin, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Tunder, F.: Wachet auf, Kantate f. Sopransolo, Streichinstrumente u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Türk, D. G.: Was ist Lieb? (Halle a. S., Historischer Liederabend, Herr R. Spörry).

Vento, Ivo ve: Die Brinlein die va fließen (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Veracini, F. M.: Sonate *e*moll f. Violine und Klavier [bearb. von R. Melzer] (Leipzig, Kammermusikabend, Hr. R. Melzer u. Frl. L. Kaufmann).

Vitali: Ciacona für Violine u. Orchester [Bearbeitg.] (Mainz, Städt. Abonnementskonzert, Hr. A. Serato).

Vittoria, A.: Motette »Jesus dulcis memoria« (Chicago, Musical Art Society). — O vos omnes (Amsterdam, A Cappella-Koor). — Domine Jesu Christe (ebenda). — Vere languores (Amsterdam, A Cappella-Koor).

Vivaldi, A.: Konzert f. Violine u. Streichorchester (Frankfurt a. M., Museumsgesellschaft. Hr. F. Kreisler).

Vogler, Joh. Kaspar (1696—1715): Choralvorspiel »Jesu Leiden, Pein und Tod« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert).

Waelrant, Hugo: An die Musikanten (Düsseldorf, Gesangverein).

Walther, Joh. Gottfried: Partita sopra »Jesu, meine Freude« (Brünn, Verein Deutsches Haus, Hr. O. Burkert). — In Gott gelaub' ich, 5st. Choralmotette [eingerichtet von O. Richter] (Dresden, Vesper Kreuzkirche). — Allein auf Gottes Wort, Motette für Chor a. Selectae harmoniae quartuor vocum (ebenda). — Deus misereatur nostri, Psalm 67 f. Chor Secunda pars [eingerichtet v. O. Richter] (Dresden, Vesper Kreuzkirche).

Werth, Giaches de: Un jour je m'en allai (Bamberg, Berlin, Barth'sche Madrigalvereinigung).

Zachow, F. W.: Herr, wenn ich nur dich habe, Kantate f. 4 Solost., Chor, Streichinstrumente, Harfe u. Orgel (Berlin, Kgl. ak. Institut f. Kirchenmusik).

Zangius, Nicolaus: Congratulamini nunc omnes (Berlin, Bartsche Madrigalvereinigung).

Zelter, C. Fr.: Erlkönig (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry).

Zumsteeg, J. R.: Der Baum der Liebe (Halle a. S., Historischer Liederabend, Hr. R. Spörry). — Das Blümlein Wunderschön (ebenda). — Una (Göttingen, Histor. Balladenabend Otto Süße).

Sommaire du Bulletin français de la S.I.M.

15 juin.

A propos de quelques articles sur R. Strauß par **Romain Rolland.**

Aidé de M. Richard Strauß, qui voulut bien lui envoyer une longue lettre, M. Romain Rolland met au point la question de télépathie soulevée par M. Tébaldini, et la question de l'opéra de Salomé par Mariotte.

Portrait de Stephen Heller par **G. Servières.**

Stephen Heller, né vers 1815, mort en 1888, a été comparé à Schumann et à Chopin: en réalité, il n'a jamais rien eu d'un romantique, et c'est à tort qu'on a voulu personnifier en lui le chontre de la nature. Bien loin de révéler un rêveur ou un contemplatif, ses œuvres brillent surtout par l'humour et l'intensité du rythme. Trop oubliées aujourd'hui, elles paraitraient sans doute moins démodées au Concert que bien des pièces de Liszt ou de Chopin.

Quelques notes de Bibliographie beethovénienne par **J. Chantavoine.**

Les ouvrages de Mme La Mara, de M. M. Prelinger, Kalischer, W. von Lenz, Thayer-Deiters, et de Gérando.

Numéro du 15 Juillet.

Bulletin de la **Société française des Amis de la Musique.** Allocution de Mr. Henry Roujon. Lecture faite à la séance du 24 Juin par Mr. Ecorcheville.

A propos de quelques articles sur Richard Strauss par **R. Rolland.**

Lettre de Mr. Mariotte, commentée par Mr. Rolland; on nous annonce une dernière lettre de Richard Strauss, qui met au point l'incident Salomé; et laisse prévoir une entente définitive qui satisfera les deux partis.

Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique par **Jean d'Udine,**

La gymnastique rythmique a pour but d'établir dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre les diverses durées sonores et certains mouvements successifs leur correspondant. Il est important de donner au système musculaire tout entier et non à quelques muscles seulement le sens du rythme et de la mesure. Les mouvements de la gymnastique rythmique traduisent en langage plastique, les rythmes musicaux, et aident à la création de réflexes nouveaux, gestes primitivement volontaires, qui deviennent peu à peu instinctifs.

Impressions musicales par **M. Griveau.**

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Frl. F. Diamant-Berlin in der VII. Generalversammlung des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen: Schulgesang als Grundlage aller musikalischen Erziehung. Frl. K. Bode-Hamburg ebenda: Über die Methode

Jaques Dalcroze (rhythmische Gymnastik und solfège). Mit praktischen Demonstrationen.

Jena. Carl Eitz-Eisleben: Das Tonwortsystem als Grundlage einer neuen Gesangsmethode.

Starnberg. Dr. Eugen Schmitz in der Liberalen Vereinigung: Richard Wagner und König Ludwig II.

Stuttgart. Jaques-Dalcroze am Tonkünstlerfest über seine Methode (mit Demonstrationen).

Notizen.

Basel. Dr. Karl Nef, Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Basel, wurde vom Regierungsrat des Kantons Basel der Titel eines außerordentlichen Professors verliehen.

Berlin. Zum Direktor der Hochschule für Musik ist an J. Joachim's Stelle Hermann Kretzschmar gewählt worden, und damit ist diese höchste Unterrichtsstelle für Musik in Deutschland mit dem Manne der Musikwissenschaft besetzt, der wie kein anderer unserer Zeit seine Laufbahn als praktischer Musiker begonnen hat. Mit der Praxis hatte Kretzschmar schon seit Jahren als Direktor des akademischen Instituts für Kirchenmusik wieder direkte Berührung, an welcher Stelle er eine stille, segensreiche Arbeit entfaltete.

Ein interessantes Programm eines Vortragsabends des eben genannten Instituts für Kirchenmusik mit älteren Kantaten sei hier mitgeteilt: 1. F. Tunder: Wachet auf! 2. D. Buxtehude: Wo soll ich fliehen hin? 3. Ph. Krieger: Die Gerechten werden weggerafft. 4. P. W. Zachow: Herr, wenn ich dich nur habe. 5. J. S. Bach: Ich habe genug. Es ist mit diesem Programm ein Beispiel der Verwendbarkeit der älteren Kantatenkunst gerade auch für Kirchen mit bescheideneren Kräften gegeben. Besonders die Solokantaten haben den Vorzug leichter Ausführbarkeit. Orgel und ein kleines Streichorchester bilden für die meisten dieser Kantaten den Untergrund.

Breslau. Am 5. Juli starb hier Dr. phil. h. c. Emil Bohn, ordentlicher Honorar-Professor an der Universität, im Alter von 70 Jahren (geb. 14. Januar 1839 zu Bielau bei Neiße). Bohn gehört zu den hochverdienten Musikern, die ihr musikalisches Wirken in den Dienst der praktischen Musikgeschichte stellten, in idealer, unentwegter Arbeit einzig für die Sache arbeiteten und sich deshalb auch musikgeschichtlich einen bleibenden Platz erwarben. Nach dieser Seite hin ist schon früher einmal (Zeitschr. VII S. 52) ausführlicher von Bohn die Rede gewesen. Bohn's Hauptgebiet war das deutsche Lied des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Hier wirkte er vor allem bibliographisch und durch Anlage einer Partitursammlung, die ca. 10000 Nummern enthält. Die kostbare Sammlung bleibt, wie wir mitteilen können, der Stadt Breslau erhalten. In welcher Weise Bohn seine, die sog. »Bohn'schen Konzerte« eingerichtet hatte, zeigt seine Programmschrift »100 historische Konzerte in Breslau 1881—1905«. Alles nähere über seine Arbeiten findet man in Riemann's Musiklexikon angegeben. Nachzutragen ist noch sein vor einigen Monaten erschienenes Buch »Die Nationalhymnen usw.«, über die man in dieser Nummer ein Referat findet.

Leipzig. Am 18. Juli wurde Hugo Riemann 60 Jahre alt. Es ist hier sicher nicht der Ort, von den enormen Verdiensten dieses großen Gelehrten um die Musikwissenschaft zu sprechen. Wie viel verzweigt diese sind, ist jedem Mitglied der IMG. voll bewußt. Welche Verehrung und Liebe Riemann genießt, kam in der von Schülern und Verehrern des Gelehrten veranstalteten Feier am Vorabend des Geburtstages in umfassender Weise zum Ausdruck. Die stark besuchte Feier verlief in sehr herzlicher, anregender Weise. Das verstärkte *Collegium musicum* spielte zum Eingang das *E*dur-Trio von J. Stamitz, Prof. J. Wolf-Berlin hielt eine packende Festrede, ferner wurde das Klaviertrio *Es*dur op. 47 des Gefeierten gespielt. Von den mannigfachen Geschenken interessiert vor allem

die »Riemann-Festschrift«, ein dicker Band mit musikwissenschaftlichen Originalbeiträgen einer großen Reihe älterer und jüngerer, deutscher und außerdeutscher musikwissenschaftlicher Männer, eine Sammlung, die der ganzen Fachwelt zu gute kommen wird. Sichtlich gerührt über die so mannigfachen Beweise der Verehrung dankte der Gelehrte in einer längeren Rede und führte in ihr u. a. aus, wie er, von der Musiktheorie kommend, allmählich zu den andern Gebieten der Musikwissenschaft gelangt sei. »Um sich über etwas klar zu werden, ist das beste Mittel, ein Buch zu schreiben«, so ungefähr lautete das humorvolle Bekenntnis dieses in der Musikwissenschaft so ganz einzigartig spekulativen, unermüdlichen Gelehrten.

In den Tagen vom 28.—30. Juli fand in Leipzig die Feier zum 500jährigen Jubiläum der Universität Leipzig statt. Nur mit einigen Worten sei des Anteiles gedacht, den die Musik daran hatte. Er war im ganzen recht gering und auch ohne irgendwelche Originalität. Der Jubiläumsgottesdienst, der sich auf 3/4 Stunde beschränkte, brachte einzig zwei kürzere Motetten, darunter einen Fest- und Gedenkspruch von Brahms. Der Festakt im Neuen Theater wurde mit Weber's Jubelouvertüre eingeleitet und mit einer von G. Schreck für diesen Zweck komponierten Festhymne geschlossen. Im Festakt in der Universität sang der Thomanerchor einige Lieder, u. a. Vierling's: »Die Würze des Waldes«. Das von der Gewandhausdirektion veranstaltete Konzert brachte das Meistersinger - Vorspiel, Schumann's *d*moll- und Beethoven's *c*moll-Sinfonie, wie man sieht, alles ziemlich geläufige Repertoirewerke. Nichts wollte so recht zeigen, daß die Universität nähere Beziehungen zur Musik unterhält. Daß R. Wagner, außer Leibniz der größte gebürtige Leipziger, einst an der hiesigen Universität studierte, daß ein Bach jahrzehntelang mit der Universität in innigen Beziehungen stand, davon war in der offiziellen Festschrift nichts zu lesen. Von Bach hörte man während des ganzen Festes nicht eine Note. Die einzige musikalische Ehrenpromotion fiel auf Prof. Gustav Schreck, den ausgezeichneten Kantor der Thomaskirche; von ihm rührte die Festhymne her.

Am 8. Juli fand im »Künstlerhaus« die stark besuchte, jährliche Hauptversammlung des (Eitz'schen) Tonwortbundes statt. Der Vorsitzende, Oberlehrer Kantor G. Borchers, berichtete vor allem über die Fortschritte und das Vordringen der Eitz'schen Solmisationsmethode in Deutschland. Die Fortschritte sind tatsächlich groß; gegenwärtig werden 30000 Kinder nach der Methode unterrichtet, der Zuwachs betrug im letzten Jahr 10000, in Bayern allein 5000. Daß der Methode die Zukunft gehört, scheint wohl kaum mehr so eigentlich fraglich.

Paris. La saison russe, qui a eu lieu pendant les mois de mai et juin, au théâtre du Châtelet, comprenait, outre le Pavillon d'Armide, un acte du Prince Igor et le Festin: le premier acte de Rousslan et Ludmilla de Glinka, les Sylphides, rêverie romantique en un acte, musique de Chopin, orchestrée par différents compositeurs russes; Cléopatre, drame choréographique en un acte, de M. Aremsky et différents compositeurs russes; et Ivan le Terrible (la Pskovitaine), de Rimski-Korsakoff. La troupe russe tout entière, et notament le corps de ballet, a remporté un très grand succès. Plusieurs des artistes russes ont participé à des représentations de l'Opéra et de l'Opéra-Comique.

L'Opéra a repris successivement, la Walkyrie, Siegfried, la Götterdämmerung et Tristan, après la très éphémère carrière du Bacchus de M. Massenet; Henry VIII, de M. Saint-Saëns a été repris une soirée.

A l'Opéra-Comique, une nouvelle version de la Flûte enchantée, «opera-féerie (!) en 4 actes et 16 tableaux», de MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson a été exécutée seize fois durant le mois de juin. Cette nouvelle version, est aussi peu fidèle au texte original que les précedentes adaptations de françaises de la Zauberflöte.

Les concours publics annuels du Conservatoire ont commencé le vendredi 2 juillet.

Prag. Dr. Heinrich Rietsch, a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität, wurde zum ordentl. Professor ernannt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Abert, Hermann, Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer, 1908. *M* 20,—.

Von den bedeutenden Meistern der neapolitanischen Opernschulen hat nach Dent's »Scarlatti« und den kleineren Beiträgen Leo's und Piovano's zur Leoforschung nun Jommelli eine umfangreiche Monographie erhalten. Nach verschiedenen Aufsätzen, die das Stuttgarter Musikleben zur Zeit Karl Eugen's behandeln und denen neuerdings durch eine Abhandlung über Noverre's Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition im Petersjahrbuch ein willkommener Zuwachs zuteil wurde, legt der Hallenser Musikhistoriker Abert hiermit eine umfangreiche Arbeit über diesen Komponisten mit besonderer Berücksichtigung von dessen musikdramatischen Leistungen vor, die genau und ausführlich darlegt, was der Gelehrte in den Bänden 32 und 33 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« bei der Edition von J.'s »*Fetonte*«[1]) im Vorwort nur andeuten konnte. Gleich im vornherein soll gebührend hervorgehoben werden, daß wir hier eine ganz ausgezeichnete wissenschaftliche Leistung vor uns haben, die um so freudiger zu begrüßen ist, als sie sich mit einem jener lange verkannten neapolitanischen Meister beschäftigt. Bemerkungen und Ausstellungen, die im folgenden bei der Erläuterung des mehr als 500 Seiten umfassenden Buches gemacht werden, sollen lediglich als kleine, bescheidene Zusätze des Referenten angesehen werden, die auf das glänzende Werk natürlich keinen Schatten zu werfen vermögen.

Abert kommt zunächst auf die »Fundorte und Quellen« zu sprechen, wobei erfreulicherweise bereits sogar die Mayrsche Sammlung in Bergamo berücksichtigt ist. Zu den Fundorten hätten vielleicht noch die Santini'sche Bibliothek in Münster i. W. (hier z. B. »Cajo Mario«) und die Opernbibliothek des Hauses Ricordi in Mailand herangezogen werden können. Interessante Einblicke in den Wandel, der sich im Urteil über die künstlerische Einschätzung Jommelli's im Laufe der Zeit vollzog, gewährt die Kritik der »Quellen zur Biographie und Literatur«. Der erste Hauptteil des Buches geht dann auf das Leben Jommelli's ein, auf seine »Kindheit, Lehrjahre und ersten Erfolge«, ferner auf die Aufenthalte in Rom, Bologna, Venedig und Wien, wobei die während dieser Zeit entstandenen Opern Erwähnung und Feststellung finden. Die Beziehungen zu Zeitgenossen (z. B. zu Padre Martini, Kardinal Albani, Metastasio) werden hierbei klargelegt, die Anregungen, die von künstlerischen Kreisen (z. B. Wien's) ausgingen, betont. Eine besonders ausführliche Darstellung erfährt weiterhin die Tätigkeit J.'s in Stuttgart und das Musikleben des württembergischen Hofes. Wie Abert schon vorher zahlreiche Einzelheiten berichtigt, in ein neues Licht setzt und aufdeckt, so geht er auch hier weit über Sittard hinaus. Mit einer Schilderung der letzten Lebensjahre Jommelli's, die auch die Gründe für die zunehmende Unbeliebtheit der letzten Bühnenwerke des Komponisten in Italien aufzeigt, schließt der erste Hauptteil ab. Man kann sich über diese ebenso genaue wie großzügige Biographie J.'s nur aufrichtig freuen, dabei aber doch auch nicht das Bedauern ganz unterdrücken, daß Abert nicht ein noch größeres archivalisches Material an Briefen, Dekreten usw. aus Staats-, Stadt- und Konservatoriumsbibliotheken aufbringen konnte, das wohl für manche noch offene Fragen die Lösung gegeben hätte. (Nebenbei bemerkt, scheint der Herr Verfasser den nach Wallerstein 1761 gerichteten Brief J.'s, der sich jetzt in der fürstlichen Bibliothek Maihingen befindet, nicht aus eigener Anschauung zu kennen.) Auch vermisse ich in diesem ersten Hauptteil ungern eine Statistik der Aufführungen der J.'schen Opern, die sich nicht allein aus Wiel, Florimo und ähnlichen Werken, sondern vor allem aus der Durchforschung der italienischen, deutschen und amerikanischen Textbuchsammlungen hätte zusammenstellen lassen, und auch ohne Anspruch auf absolute Vollständigkeit dem Leser doch ein anschauliches, nicht zu entbehrendes Bild von der Verbreitung der einzelnen Opern geboten hätte. Bevor nun Abert auf den 2. Hauptteil eingeht, führt er im Rückblick auf das »Leben« noch die »Persönlichkeit« J.'s vor, wobei wir die strenge Selbstkritik, die hohe Allgemeinbildung und Bescheidenheit des Künstlers, aber

1) Ich darf hier wohl auf meine ausführliche Besprechung der beiden Denkmälerbände im »Kirchenmusik. Jahrbuch« (22. Jahrgang S. 139 ff.) verweisen.

auch seine epikureischen Neigungen und eine gewisse Schwerfälligkeit seines Wesens kennen lernen, die auch in der an die Spitze des Buches gestellten, gelungenen Reproduktion eines Kupferstiches aus der Stuttgarter Zeit zum Ausdruck kommt.

Der 2. Hauptteil des Buches bringt die eigentlich musikwissenschaftliche Leistung mit einem genauen Eingehen auf die einzelnen Opern J.'s. Zuerst werden die »Vorbilder« aufgezeigt und die Fäden klargelegt, die von den verschiedenen neapolitanischen Komponistenschulen, den Vinci, Feo, Leo und Hasse zu J. in musikalischer wie musikdramatischer Hinsicht hinüberführen. Bei der Beurteilung Vinci's hätte vielleicht noch auf den Zusammenhang seiner Melodik mit der Volksmusik hingewiesen, sowie auf eine Scheidung der Opern »*Astianatte*«, »*Elpidia*« von anderen wie »*Alessandro*« und »*Semiramide*« gedrungen werden können. Bei der Würdigung Hasse's wird mit Recht der Standpunkt Kretzschmar's festgehalten. Als erste opera seria J.'s lernen wir dann »*Ricimero*« kennen, in der besonders der Einfluß Leo's zutage tritt. Während dessen Melodik und Satzführung von dem jüngeren Meister aber hier noch nicht erreicht ist, zeigt sich außer einem Sinn für harmonische Feinheiten doch bereits die ausgesprochen dramatische Veranlagung J.'s und ein gewisses Hinneigen zu den Prinzipien Hasse's. Die nächsten Opern Jommelli's aus dem Jahre 1741 bedeuten dann einen wesentlichen Fortschritt und lassen den Wandel ersehen, der sich in den Opernanschauungen J.'s vollzog. Das Vorbild Hasse's übt nun eine zusehends immer größere, alle anderen Einflüsse zurückdrängende Wirkung auf den Komponisten aus. In »*Astianatte*« tun dies die Soloszenen der Andromache, in »*Eumene*« und »*Merope*« die Ombraszenen Artemisia's und Merope's dar. Das Orchester gewinnt, wie sich auch aus dem in der Anlage des Buches mitgeteilten größeren Stück ergibt, hier besondere Bedeutung und erhält über die »neutrale Farbengebung des Hasse'schen Orchesters« hinaus einen erhöhten Anteil am Stimmungsausdruck. Zu beachten ist in diesen Accompagnatis die Bläserbehandlung, wie auch in diesen Opern schon die für J. charakteristische Behandlung der 2. Geigen sich einstellt. Bei der Erwähnung der Dynamik dieser Opern kommt die Crescendo-Frage zur Sprache, wobei auch die in dieser Hinsicht interessanten Opern Perez' noch hätten einbezogen werden können. Keine »neue Phase«, wohl aber einen Fortschritt in der Behandlung einzelner Formen bieten weiterhin die Opern der Jahre 1742—49. Dieser Fortschritt macht sich zunächst in der Stellung und Ausführung der Secco-Rezitative (»*Demofonte*«, »*Tito Manlio*«) bemerkbar, dann in der Vertiefung, Erweiterung und Ausdehnung des Accompagnato auf der Grundlage der schon in den früheren Opern gewonnenen Technik (»*Semiramide*«, »*Demofonte*«, »*Ciro*«, »*Didone*«, »*Cajo Mario*«, »*Artaserse*«) sowie in der harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Ausgestaltung der Arien. Von den letzteren bringt Abert eine größere Anzahl von Beispielen bei, die, wie jene auf S. 160 ff., von besonderem Interesse sind. Im Orchester, dessen Aufgaben zusehends zunehmen, erfahren die Bläser wiederum solistische Verwendung. Eine weitere, den dramatischen Vorgängen zugute kommende Vertiefung des Ausdrucks sowohl in vokaler wie in instrumentaler Beziehung lassen dann die Wiener Opern J.'s (»*Achille*«, »*Exio*«, »*Catone*«, »*Merope*«) erkennen; auch selbständige Instrumentalstücke, Chor- und Ensemblesätze, werden jetzt eingeführt. Wiederum erregen auch hier die Accompagnati, wie jenes im »*Achille*« III, 8 ohne folgende Arie, unser besonderes Interesse, ebenso die im »*Exio*« zur Verstärkung (!) auftauchenden beiden Corni inglesi. Die Ausführungen über die Koloratur als Ausdrucksmittel hätten m. E. vielleicht hier — wenn nicht schon früher — noch schärfer hervorgehoben und durch Beispiele erläutert werden können, da gerade diese Seite der neapolitanischen Gesangskomposition vielfach zu geringe Beachtung findet. Im Hinblick auf Teratella's Opern scheint das Urteil, daß auch »die besten Meister der neapolitanischen Schule den Sängern durchschnittlich viel zu viel Konzessionen« (d. h. Übermaß an Koloratur, unmotivierte Verwendung derselben) machten, wohl etwas zu hart geraten zu sein. Das »Verbindungsglied zwischen J.'s Wiener und Stuttgarter Opernkunst« bilden die italienischen Opern der Jahre 1750—53 (»*Ifigenia*«, »*Talestri*«, »*Attilio Regolo*«, »*Bajazette*«, »*Lucio Vero*«, »*Ipermestra*«, »*Antigono*«). Läßt J. hier auch den Chor und die selbständigen Instrumentalsätze beiseite, so rückt er doch mit den sorgfältig gearbeiteten Ensemblesätzen von der neapolitanischen Solooper ab. Das Terzett aus »*Lucio Vero*« II, 13, sowie das Quartett aus »*Bajazette*«, II, 13 sind hierfür besonders lehrreich. Den Höhepunkt erreicht die Opernkomposition J.'s dann in Stuttgart.

Besonders ausführlich geht Abert auf die in der schwäbischen Residenz entstandenen Opern J.'s ein, wobei auch auf die Persönlichkeit des Herzog Karl interessante Streiflichter fallen. Wir lernen J.'s Hauptwerke: »*Pelope*«, »*Enea nel Lazio*«, »*L'Olimpiade*«, »*Didone abbandonata*«, »*Demofoonte*« und namentlich »*Vologeso*« und »*Fetonte*« kennen und sehen, im Rückblick auf die von Abert mit straffen Strichen gezeichnete Entwicklung J.'s, daß sich in ihnen durchaus kein völliger Wandel des Komponisten, wohl aber eine durch die Initiative des Herzogs und die Einflüsse des französischen Musikdramas veranlaßte Steigerung und Vermehrung der Ausdrucksmittel zugunsten des dramatischen Elements vollzog. Die Schlußszene des 1. Akts des »*Pelope*«, die 9. Szene des 1. Akts in »*L'Olimpiade*«, die große Soloszene des Megacle derselben Oper, die Schlußszene des 1. Akts in »*Didone abbandonata*«, vor allem aber der 2. Akt des »*Demofoonte*«, die Soloszene Berenice's im 3. Akt des »*Vologeso*« sowie der 2. und 3. Akt des »*Fetonte*« geben einen Begriff von der Meisterschaft, welche J.'s Accompagnatotechnik in Stuttgart erreichte und mit der diese — wie im »*Fetonte*« — auch auf Ensemble- und Chorszenen ausgedehnt wird. »Im 'Fetonte' liegt«, wie Abert sagt, »die höchste Ausbildung der freien dramatischen Szene und zugleich der Höhepunkt der französischen Einflüsse in Jommelli's dramatischen Schöpfungen vor uns.« Der von Abert edierte Denkmälerband gibt hierzu die ausführlichen Belege. Auch in instrumentaler und harmonischer Beziehung, sowie hinsichtlich der Chorcharakteristik und Finaleausführung bieten diese Stuttgarter Opern J.'s bewerkenswerte Leistungen. Eine Stelle mit Harmonien wie die folgende (»*Vologeso*«, III)



verdient hierher gesetzt zu werden. Ein Vergleich mit Teratella hätte für diese Seite der Neapolitaner noch weitere interessante Aufschlüsse bringen können. Im letzten Kapitel über die opera seria J.'s behandelt Abert die letzten Werke des Meisters, legt die Gründe dar, die allmählich zu dem ungünstigen Urteil seiner Landsleute über seine Opern führten und macht uns mit den Frauentragödien »*Armida*«, »*Ifigenia*« und »*Clelia*« bekannt, deren Schwerpunkt nicht mehr in »der sorgfältigen Ausgestaltung der dramatischen Höhepunkte, sondern in der konsequent durchgeführten Seelenmalerei« liegt.

Auffallend wenig Leistungen haben wir von Jommelli auf dem Gebiete der *opera buffa* zu verzeichnen. In den Stücken: »*Don Trastullo*«, »*Paradajo*«, »*La Critica*«, »*Cacciator deluso*« und »*Schiava liberata*« tritt vor allem das parodistische Element hervor, sowie das Bestreben, das Orchester für Charakteristik und Situationsschilderung heranzuziehen. Zur Geschichte der opera buffa bilden diese Ausführungen Abert's einen willkommenen Beitrag, der um so wichtiger ist, als er über eine noch wenig erschlossene Zeit dieser Kunstgattung Aufschlüsse gewährt. Für die Mozartforschung sei auf die Bemerkungen zur »*Schiava liberata*« hingewiesen.

Abert hat es nicht unterlassen, auch die Zeitgenossen J.'s in den Bereich seiner Untersuchungen zu ziehen. Forschungen über Perez, Traetta, Teratella, auf deren Notwendigkeit auch hier wiederum verwiesen sei, werden das hier gezeichnete Bild noch zu erweitern vermögen und auch auf J. noch manches Licht werfen. Auch den Einfluß, den J.'s Opern ausgeübt haben, hat Abert verschiedentlich in Kürze hervorgehoben. Ein im Entstehen begriffener Denkmälerband Abert's über die Ballettkomposition am Stuttgarter Hofe, sowie Ausführungen, die ein Schüler des Unterzeichneten nächstens vorlegen wird, werden hierzu noch Weiteres beibringen.

Das Buch, das für sein umfassendes Thema knapp gehalten, gut lesbar geschrieben und vom Verlag vornehm ausgestattet ist, wird seinen Weg machen!

Ludwig Schiedermair.

Bohn, Emil, Die Nationalhymnen der europäischen Völker. Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten namens der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, herausgegeben von Siebs u. Hippe. Breslau, M. u. H. Marcus, 1908. *M* 2,40.

Die Nationalhymnen sind mehr ein Gegenstand der neueren Musikgeschichte als der musikalischen Volkskunde: meist Melodien von zweifelhaftem ästhetischen Wert, die durch besondere politische Konstellation ihre repräsentative Bedeutung erlangt haben und durch diese erst volkstümlich geworden sind; also wohl volkstümliche Lieder, aber keine Volkslieder. Nur wenige sind zugleich »Volkshymnen« in dem Sinne, daß ihre Melodik der Volksmusik nahesteht und auch ihr Schöpfer verschollen ist. Zu diesen gehört »*Wilhelmus van Nassouwe*« — überhaupt die älteste nachweisbare Nationalhymne —, wenigstens in der Gestalt, wie sie bei Adrianus Valerius (»*Nederlandsche Gedenck-klanck*«, Harlem 1626) abgedruckt ist. Durch eine interessante Vergleichspartitur macht Bohn anschaulich, wie sehr jede »kunstmäßige« Bearbeitung die ursprüngliche Kraft der Volksweise schwächt: die kolorierte Umschreibung Melchior Franck's, die Versimpelung des Rhythmus, vollends in der modernen Umformung die symmetrischen Wiederholungen melodischer Motive bringen es fertig, selbst die scharfen Konturen der herrlichen Originalmelodie zu vernichten.

Die gründlichen historischen Notizen über Texte und Melodien der einzelnen Hymnen, die Bohn mit großer Sorgfalt und sicherlich nicht geringer Mühe zusammengetragen hat, werden gewiß auch von allen Fachleuten mit Interesse gelesen werden und manche Anregung zu neuen Spezialstudien geben. Vielleicht entschließt sich der Verfasser selbst, die Sammlung später zu erweitern. Daß dies noch möglich ist, deutet er selbst an; außerdem wäre es dankenswert und nicht allzu schwierig, durch Aufnahme der wenigen existierenden außereuropäischen Nationalhymnen einen universellen Überblick über diese Gattung zu gewinnen.

E. v. H.

Calmus, Georgy. Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (Publikationen der IMG. Beihefte, zweite Folge VI.) 8⁰, S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.

Eine kritische Durchsicht der Urteile über die erste deutsche Operettenmusik ist sehr willkommen zu heißen, da die Literatur, die wir über diesen Gegenstand haben, zumeist mit mangelhafter Quellenkenntnis arbeitet. So ist denn zunächst als großer Gewinn dieser Untersuchung die richtige Einschätzung der Bedeutung Standfuß' zu begrüßen, die bislang trotz gelegentlicher Hinweise (besonders von B. Seyfert, auch von M. Friedländer) nicht in vollem Maße gewürdigt wurde. Wir müssen Standfuß das Verdienst zusprechen, durch sein frisches Talent die Freude am Singspiel bei dem deutschen Publikum geweckt zu haben, ein Verdienst, das ihm auch Hiller voll zuerkennt. Leider ist von seiner Musik nicht alles erhalten und auch sein Verhältnis zu den englischen Mustern nicht ganz aufgeklärt. Daß die Aufführungen bei Koch keineswegs minderwertig waren, sondern im Personal ganz treffliche Gesangskräfte standen, ist ein wertvoller neuer Nachweis der vorliegenden Arbeit. Bei der Charakteristik Hillers nun hingegen will die Verfasserin mit Recht die ältere übertriebene Ansicht von der natürlichen Begabung dieses Mannes korrigiert wissen und deutet dafür nachdrücklich auf seine gründliche musikalische Bildung und ausgedehnte Kenntnis der zeitgenössischen Musik hin. Vielleicht sollte man noch seine glückliche Veranlagung für den Ausbau kleiner Formen stärker betonen, da dies besonders für die Entwicklung der Mozart'schen Ariengestalt von Wesen ist. Besondere dramatische Fähigkeiten müssen Hiller jedenfalls, ähnlich wie seinem Textdichter Weise abgesprochen werden. Das geht aus der Besprechung der 14 Bühnenwerke deutlich hervor, die uns über die Beziehungen zu ihren französischen Vorbildern eingehend aufklärt. Die Zusammenhänge mit der italienischen Opernproduktion sind kürzer gefaßt, schade, daß der vielbesprochene Einfluß von Hasse und Graun keine ausgeführte Erörterung findet. Die Anregung zur Wiederbelebung Grétry'scher Operetten verdient ernstliche Beachtung. Die Lektüre der Schrift ist durch die Fülle interessanten Materials, das fleißig zusammengetragen und geschickt eingegliedert ist, sehr angenehm, und eine Reihe von Notenbeispielen beleben den Text, doch hätte die Auswahl wohl darauf bedacht sein können, andere Neuveröffentlichungen nicht zu wiederholen. Zum Schluß sei eine geringfügige Berichtigung angefügt. Nicht die Böhm'sche Truppe führte in Wien 1776 Hiller's Singspiele auf, sondern die Gesellschaft Wäser's aus Breslau, die vom 20. Juni bis 27. Juli im Kärntnertortheater auftrat und den Erntekranz (dreimal), die Jagd, die Muse und der Teufel ist los im Spielplan hatte (Taschenbuch des Wiener Theaters 1777). Um Irrtümer zu vermeiden, möchte ich endlich hervorheben, daß natürlich Gluck's genannte Operette auf französischen Text komponiert ist und viel später erst ins Deutsche übersetzt wurde.

Robert Haas.

von Dittersdorf, Karl Ditters. Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Zum erstenmal neu herausgeg. von Edgar Istel. Kl. 8⁰, 224 S. Leipzig, Ph. Reclam j. 1909. ℳ —,40.

Engl, Joh. Ev., Das Glockenspiel in Salzburg. 2. Aufl. 23 S. 8⁰. Salzburg, E. Höllrigl. 1909. ℳ —,25.

— Das Hornwerk auf Hohensalzburg, dessen Geschichte und Musikstücke. 2. Aufl. 26 und Musikbeilage 8 S. 8⁰. Salzburg, E. Höllrigl. 1909. ℳ —,75.

Hennig, Kurt, Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- u. Kirchenliedes im XVI. Jahrhdt. (Königsberger Dissertation). 8⁰. X u. 123 S. Halle a. S., Druck v. E. Karras, 1909.

Irgang, Wilhelm. Leitfaden der allgemeinen Musiklehre. Fünfte Aufl. Bearbeitet von Karl Kirschmer. Cefes-Edition. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt, o. J. ℳ 1,—.

Die Tatsache, daß der Irgang'sche Leitfaden es zur fünften Auflage gebracht hat, ist ein bedauerliches Symptom dafür, wie rückständig der Musikunterricht noch vielfach betrieben wird in einer Zeit, da Reformen von Erziehung und Unterricht allenthalben angebahnt und in weiten Kreisen mit Interesse verfolgt und diskutiert werden. Eine eingehende Behandlung musikwissenschaftlicher Dinge kann freilich nicht in einem Kompendium, das für musikalische ABC-Schützen gedacht ist, verlangt werden. Aber gerade für Anfänger und Laien ist das Beste eben gut genug; und je schlechter der Schüler vorbereitet ist, um so besser sollte der Lehrer vorbereitet sein. Von einer Einführung müßte verlangt werden: 1. strenge Auswahl des Stoffs (nur Tatsächliches oder, wo Theoretisches unvermeidlich ist, nur das wissenschaftlich einwandfrei Gesicherte); 2. übersichtliche Anordnung; 3. logisch strenge Definition der Grundbegriffe; 4. einfache, klare und rein sachliche Darstellung. Es mag sein, daß diese Forderung beim gegenwärtigen Stand der Musiktheorie für eine musikalische Fibel besonders schwer zu erfüllen sind. Auch weiß ich nicht, ob nicht vieles von dem Vorgetragenen noch heute in musikpädagogischen Kreisen usuell ist (so die ganze pedantisch-schematische Akkordlehre des 3. Kapitels, die den psychischen Tatbeständen in keiner Weise entspricht; die Bezeichnung der Intervalle c^1-cis^1 oder c^1-ces als »übermäßige Prime«, c^1-cis^2 als »übermäßige« und c^1-ces^1 als »verminderte Oktav«; die Subsumption der Quarte unter die Dissonanzen u. a. m.). Aber daß sich Konsonanz auch anders als mit einer vorsintflutlichen Metaphysik (Par. 19) begründen läßt, oder daß ein Kapitel über »Musikgeschichtliches«, auch wenn es nicht mehr als 6 Druckseiten beansprucht, mehr enthalten kann als leere Phrasen — dies und manches andere wird auch der gebildete Laie bald erkennen. E. v. Hornbostel.

Iring, Widogast, Die reine Stimmung in der Musik. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1908.

»Wer z. B. in Riemann's Musiklexikon (dem besten, das wir haben) den Artikel ‚Tonbestimmung' studieren will, ist in Gefahr, in dem Zahlenmeere unterzugehen, bevor er für die Erkenntnis der feinsten Tonunterschiede etwas gewonnen hat. Ich habe deshalb mehrere neue Methoden angewendet, um die mathematischen Verhältnisse anschaulicher und selbst für das bloße Auge (ohne Rechnungsoperation) erkennbar zu machen. Es sind dies die Verhältnisreihen, eine neue Kommabezeichnung bei der Buchstabentonschrift und insbesondere die von mir gefundenen Einheitszahlen« (Vorwort, S. VII).

Jemand, dem Riemann's Tabelle als »Zahlenmeer« vorkommt, wird kaum wagen, sich in den Zahlenozean der vorliegenden Schrift zu stürzen. Man sehe z. B. die atemraubenden Formeln auf Seite 18 (die Endgleichung lautet:

$$\frac{80}{81} = \sqrt[4]{\frac{125}{128} \cdot \frac{524288}{531441} \cdot \frac{2025}{2048} \cdot \frac{32768}{32805}}$$

oder die Regeln Seite 19: »Das große und das pythagoräische Komma zusammen entsprechen dem dreifachen syntonischen Komma. Das große Komma ist gleich dem syntonischen Komma und dem kleinen Komma. Das pythagoräische Komma ist gleich dem syntonischen Komma und dem Schisma. Das syntonische Komma ist gleich dem kleinen Komma und dem Schisma. Das syntonische Komma ist der Mittelwert aller Kommata«.

Die »Verhältnisreihen« (z. B. 5 : 6 : 8) sind die in der Akustik allgemein übliche Darstellungsart; die »Einheitszahlen« (= $^1/_{100}$ des temperierten Ganztons) entsprechen dem doppelten Wert der von A. I. Ellis eingeführten »Cents« und gehören längst zum Rüstzeug der Theore-

tiker[1]. Man wird also weder zugeben können, daß Iring's Darstellung »neu«, noch, daß sie »vereinfacht« ist, wie auf dem Titelblatt angekündigt wird.

Nun ein paar Tatsachenfragen: Tonunterschiede von der Größe eines Schismas ($\frac{32768}{32805}$) sind — in mittlerer Lage — durchaus nicht unterschwellig, wie S. 15 behauptet wird. Verf. nimmt übrigens stillschweigend an, daß zwei Intervalle *m—n* und *m—n'* nicht zu unterscheiden sind, wenn zwischen den Grenztönen *n* und *n'*, isoliert gegeben, der Tonhöhenunterschied nicht erkannt wird — eine psychologische Präsumption, deren Richtigkeit erst zu erweisen wäre. Unrichtig ist ferner die — übrigens noch immer verbreitete — Meinung, daß Verstimmungen bei der Oktave »am meisten« (dies kann bedeuten: die geringsten Abweichungen, am häufigsten, am leichtesten, von den meisten Personen) bemerkt werden, »was sich daraus erklärt, daß dieses Tonverhältnis das einfachste ist«. Hier hat eine a priori plausibel scheinende Theorie zur Behauptung von Tatsachen geführt und die längste Zeit verhindert, an diesen Tatsachen zu zweifeln und sie zu prüfen. Ganz ebenso wie in diesem Spezialfall verhält es sich aber mit der arithmetischen Grundlegung von Sukzessiv-Intervallen (Tonschritten) überhaupt. Wenn Verf. z. B. (S. 11) als »Regeln« aufzählt: »Von Terzen kommen in unserer heutigen Musik vor: die große und die kleine Terz, die kommatisch verminderte kleine Terz, 2 übermäßige und 2 verminderte Terzen. Von Quarten kommen vor usw.«, so sind das (zwar Regeln, die sich aus einer Tabelle ergeben, zugleich aber) einfach aus der Luft gegriffene Behauptungen, ebenso wie die: »ein unverdorbenes Gehör folgt immer unbewußt der reinen Stimmung« (S. 56). Verf. will zwar nicht von der reinen Stimmung im Gegensatz zur unreinen (falschen) sprechen (S. 1), versichert aber doch (S. 56), »daß die reine Stimmung die natürliche, unserm Tonbewußtsein entsprechende Stimmung ist«!

Dies möchte zur Charakteristik der vorliegenden Schrift genügen. Doch da sie typisch ist für eine ganze Gruppe von Arbeiten, von denen in den letzten Jahren eine nicht geringe Zahl erschienen ist, so ist eine allgemeine Bemerkung vielleicht nicht überflüssig.

Durch das Aufgeben der deduktiven Methode und die Pflege des Experiments ist die neuere Psychologie in die Nähe der Naturwissenschaften gerückt; zugleich aber bemüht sie sich, ihr Gebiet gegen das der Physik namentlich schärfer abzugrenzen. Für die physikalische Akustik ist die arithmetische Behandlung der Schwingungsverhältnisse unentbehrlich; auch die Tonpsychologie wird dieses bequeme Hilfsmittel nicht missen mögen, soweit sie die Beziehungen der psychischen Erlebnisse zu den Reizen studiert. Es ist aber absolut unangängig, aus den physikalischen Reizverhältnissen Rückschlüsse auf die von ihnen ausgelösten psychischen Vorgänge zu machen. Über diese Zusammenhänge kann nur das psychologische Experiment entscheiden. Um auf den speziellen Fall zurückzukommen: die Intonation von Sukzessivintervallen (ohne Instrumentalbegleitung natürlich) wird von einer großen Reihe von Faktoren (melodischer Zusammenhang, Gewöhnung an ein landesübliches Tonsystem, ästhetische Traditionen usw.) mitbedingt, deren Wirkungsweise und Wirkungsgrad zunächst untersucht werden müßte; nur wenn es gelänge, neben allen diesen Momenten noch eine allen Intonationen gemeinsame interindividuelle Grundbedingung nachzuweisen, so könnte diese etwa als »natürlich« im Sinne von »allgemein-menschlich« gelten. Daß dieser Bedingung (wenn sie experimentell isolierbar wäre) eine »Stimmung«, d. h. ein System von physikalischen Reizverhältnissen, entsprechen würde, das zahlenmäßig so einfach darstellbar wäre, wie die physikalisch »reine« Stimmung, dies kann schon heute als höchst unwahrscheinlich bezeichnet werden. Die menschliche Psyche ist eben doch etwas komplizierter als eine Stimmgabel.

E. v. Hornbostel.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte. 1908. Zweiter Jahrg. Hrsg. von Dr. Franz Scheurer. 8°, X u. 473 S. Freiburg i. Br., Herder, 1909. M 7,50.

Dieses wertvolle, für katholische Kreise bestimmte Jahrbuch konnte auch im letzten Jahr (Ztschr. IX, S. 390) angezeigt werden. Sehr zu begrüßen ist es, daß der Anteil der Musik ein ganz anderer wie im letzten Jahrgang geworden ist. An erster Stelle findet man einen Artikel »Kirchliche Musik« von K. Weinmann, wo in sehr klarer Weise die musikalischen Bestrebungen der katholischen Kirche seit 1903 (1. *Motu proprio*) dargestellt werden und ferner ein kurzer kritischer Blick auf die wichtigste ein-

1) Manche ziehen die Form des Dezimalbruchs (auf den temperierten Ganzton = 1 bezogen) vor.

schlägige Literatur geworfen wird. Ferner findet sich ein sehr fesselnder und gut orientierender Artikel von Th. Kroyer über Oper und Konzert, der auch besonders den Anteil der älteren Musik an unserem Musikleben einer betrachtenden Besprechung unterzieht. Gegenüber den paar Seiten im letzten Jahrgang präsentiert sich jetzt die Musik mit über 20 Seiten quantitativ und qualitativ in ganz anderer, sehr vorteilhafter Weise.

A. H.

Johner, P. Dom., Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati. Sammlung Kirchenmusik. Kl. 8⁰. 146 S. Regensburg, F. Pustet, 1909.

Kloss, Erich. Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, A. Hofmann & Co. ℳ 3,—.

Niemann, Walter. Das Nordlandbuch. Eine Einführung in die gesamte nordische Natur und Kultur. Mit 70 Illustrationen. 8⁰. XVI u. 251 S. Berlin, A. Duncker, 1909.

Enthält natürlich auch zur Musik gehörige Abschnitte. Des Verfassers Stellung zu der nordischen Musik ist hinlänglich bekannt.

v. d. Pfordten, Mozart. Leipzig, Quelle & Meyer, 1909. ℳ 1,—.

Über diese Schrift könnte man zur Tagesordnung übergehen, wenn sie von einem der vielen Skribenten herrührte, welche um einiger Pfennige willen, Tages- und Wochenblätter mit ihren musikliterarischen Ergüssen füllen. Nachdem sie aber in einer ernstzunehmenden Sammlung erschienen ist und den Träger eines akademischen Titels zum Verfasser hat, ja laut Aangbe des Vorworts aus Vorlesungen und Vorträgen entstanden ist, müssen wir sie etwas tiefer hängen. Es war zu erwarten, daß Verf. die Einwände, welche die ernsthafte Kritik gegen seine Beethovenschrift erhoben hat, beherzigen würde. Nichts von alledem: derselbe geschichtliche und musikalische Dilettantismus, dieselbe Überhebung und Phrasendrescherei spricht aus diesem Buch. Nur in der früher behaupteten Originalität seiner Ausführungen hat Verf. scheinbar einen Haken gefunden. Dort wollte er laut Vorwort nur Äußerungen seines ureigenen »Denkens und Empfindens« dem Leser bieten; hier sagt Verf., er wolle »gar nichts Neues über Mozart sagen, noch sich mit dem Resultat eigener Forschung brüsten (!)«. Nach Pfordten sieht es heute in Deutschland mit Mozartkenntnis und Mozartverehrung sehr schlimm aus; deshalb will er mit seiner Arbeit »jedermann anregen, sich mit dem Meister zu befassen, bevor es zu spät ist« (!IV), sein Leben und Schaffen neu vorüberziehen lassen, »daß er endlich (!) wirklich unser sei und bleibe«. Und in diesem Ton geht es fort. (Vgl. z. B. S. 106 die Reklame »Vorsicht und Umsicht« bez. der eigenen Don Juan-Besprechung.) Der Vergleich dieser Selbstempfehlungen mit dem Geleisteten könnte heiter stimmen, wenn die Sache nicht so ernsthaft wäre. Zwei Dinge verficht Pfordten mit besonderem Redeschwall: daß man Mozart nicht als Meister des Rokoko bezeichne und daß man ihn als deutschen Meister erkenne. Durch ersteres werde die ganze Erscheinung »... menschlich und künstlerisch gefährdet, daß wir schwanken, ob wir ihn auch musikalisch und sittlich wirklich ganz ernst zu nehmen haben« (!!); »wirklich tief ergreifen ... kann uns nur der deutsche Mozart« (S. 3). Verfasser scheint also weder zu wissen, daß auch das Rokoko über Größe und Würde verfügt, noch hat er offenbar eine Ahnung von Mozart's künstlerischer Entwicklung und Individualität, klagt aber das Publikum an, es sei weit davon entfernt, Mozart »richtig und vollständig« zu kennen. Greifen wir zwei Hauptwerke Mozart's heraus, die uns Pfordten »richtig und vollständig« kennen lehren will, Don Giovanni und das Requiem. Was im Requiem von Mozart ist und was nicht, überläßt er »dem feinen Kenner herauszuhören«; um den Nachweis oder die Überlieferung der bisherigen Forschungsergebnisse drückt er sich mit Phrasen herum (S. 144); das Werk selbst aber wird dann auf — 24 Zeilen (S. 145) abgetan. Über Don Giovanni handelt Pfordten S. 105—119. Die Musik wird mit wenigen beiläufigen Bemerkungen gestreift; hingegen wird da Ponte's Text breitspurig und völlig ungeschichtlich kritisiert, indem Verf. mit Forderungen an das Buch herantritt, die völlig außer da Ponte's Sphäre und Absicht lagen. Von der gleichzeitigen Opera buffa hat Verf. offenbar keinerlei Kenntnis. Mozart's italienische Jugendopern existieren nicht für den Verf.; was er beim Idomeneo und der Entführung über die Geschichte der vormozartischen Oper sagt, ist einfach kläglich. Über Entwicklung und Struktur der Formen erfahren wir nichts, finden hingegen Verf. alle Augenblicke auf dem Standpunkt nächstbesten Theaterbesuchers, dem die Interpretation einer Rolle durch den Darsteller wichtiger ist, als das Werk selbst. Übrigens ent-

hält die Besprechung der Opern doch noch da und dort ein paar einsichtige und brauchbare Bemerkungen; was Verf. über Mozart's Instrumentalwerke vorbringt, ist in seiner Dürftigkeit und dilettantischen Anschauungsweise noch viel schlimmer. Alle die einzelnen Entgleisungen zu registrieren, ist nicht Platz. Nur einige Beispiele: S. 8 sagt Verf. von Leopold Mozart, sein Bild bleibe auch heute noch im großen und ganzen so, wie es Jahn gezeichnet. Bekanntlich hat es durch Chrysander eine wesentliche Umzeichnung erfahren. S. 34 sagt Verf., zu Ende des 16. Jahrh. seien »dramatischer und lyrischer (!) Gesang erfunden worden«, weiß also nicht, daß es lyrisch-monodischen Gesang schon seit Jahrhunderten gab. S. 20 ist die Rede von einer »epochalen Wandlung der Musik zu Ende des 17. Jahrh., welche Befreiung der Individualität, Erschließung der Eigenart« gebracht habe. Diese Entdeckung sollte prämiert werden. Kompromittierend ist endlich auch das Literaturverzeichnis; wie Verf. dabei zu Werke ging, zeigt auch die Bemerkung bei Fleischer's Buch betr. Leopold Mozart; denn die vierte der dort angeführten Nummern handelt gar nicht von L. Mozart, sondern von A. C. Adlgasser.

Justus.

Prüfer, Arthur, Das Werk von Bayreuth. Vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage der Vorträge über die Bühnenfestspiele in Bayreuth. 8⁰. XIX u. 421 S. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Gr. 8⁰. XL und 524 S. Leipzig, Max Hesse, 1909.

Die einzelnen Aufsätze findet man in der »Zeitschriftenschau« notiert.

Riesemann, Oscar von. Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. VIII. Beiheft d. IMG. (2. Folge). 8⁰, X u. 108 S. mit XII Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 5,—.

Schmidt, Heinr., und Ulrich **Hartmann,** Richard Wagner in Bayreuth. Leipzig, K. Klinner. ℳ 3,—.

Schmitz, Eugen, Richard Wagner. In »Wissenschaft und Bildung« 55. 8⁰. 175 S. mit 1 Bildnis. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1909. ℳ 1,—.

Schottky, Max, Paganini's Leben und Treiben als Künstler u. als Mensch; m. unparteiisch. Berücksicht. d. Meingn. seiner Anhänger und Gegner. Prag 1830. (Unveränd. Abdr. der Orig.-Ausg.) III, XII, 413 S. 8⁰. Prag, Taussig & Taussig 1909. ℳ 6,—.

Tetzel, Eugen, unter Beratung von Xaver Scharwenka, Das Problem d. modernen Klaviertechnik. 8⁰. 99 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 4,—.

Voigt, A. Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Prakt. Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange. 5. verm. und verbess. Aufl. 8⁰. 326 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1909. ℳ 3,—.

Weweler, Aug., Ave Musica. Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungn. Ein musikal. Feldzug. Leipzig, G. Körner. ℳ 2,—.

Wetzger, Paul, Die Flöte. **Altenburg,** Wilhelm, Die Klarinette. Cefes-Edition. Heilbronn a. N., C. F. Schmidt, o. J. ℳ 2,— und ℳ 1,50.

Die beiden Monographien über Blasinstrumente werden Studierenden und ausübenden Musikern sehr willkommen sein. In hinreichender Ausführlichkeit und im allgemeinen auch wissenschaftlich gut fundiert, geben sie eine Übersicht über die Entwicklungsgeschichte, die technischen Details, die akustischen Verhältnisse und die Geschichte der musikalischen Verwendung (Musikliteratur) des Instruments. Einiges ließe sich bei einer Neuauflage wohl noch verbessern. Die antiken Oboen, Aulos und Tibia, sind in einer Flöten-Monographie »fehl am Ort«. Die Darstellung der Schwingungsvorgänge in Röhren (Wetzger, S. 15) könnte klarer sein. Die Behauptung, daß das Material des Instruments ohne Einfluß auf die Klangfarbe ist (Altenburg, S. 36 ff.), ist nach den neuesten Experimentaluntersuchungen von Dayton C. Miller (*The Influence of the Material of Wind Instruments on the Tone Quality. Science, New Series,* 28, 161-171, 1909) kaum mehr aufrecht zu halten. Die Fortsetzung dieser Monographien-Serie wäre gewiß verdienstlich. Es wäre dabei zu wünschen, daß alle Einzeldarstellungen mit so guten Abbildungen versehen würden, wie das Büchlein über die Flöte; daß ihnen eine einheitliche Disposition zugrunde gelegt, ein Sach- und Namenregister und ausführlichere Literaturnachweise beigegeben würden. Auf diese Art könnte sich das Unternehmen zu einem auch dem Fachgelehrten nützlichen Kompendium auswachsen.

E. v. H.

Wolff, Eugen, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. Mit zwei Bildnissen. 8⁰, VII u. 328 S. München, C. H. Beck (O. Beck), 1909.

Dieses überaus interessante Buch geht auch die Musikgeschichte insofern an, als der Verfasser bei der Untersuchung nach dem Urbild der Mignon-Gestalt zu dem Resultat kommt, daß es die Sängerin Elisabeth Schmeling-Mara gewesen sei. Er findet bei ihr die charakteristischen Züge des Zwittergeschöpfes Mignon sehr klar vorgebildet, und stellt natürlich auch die Beziehungen Goethe's zu der Schmeling eindringlich dar. Goethe's Bekanntschaft mit der großen Sängerin datiert aus der Leipziger Universitätszeit, wo er sie im »Großen Konzert, besonders im Oratorium »*Santa Elena al Calvario*« von Hasse hörte; noch 1831 war sie ihm aus dieser Zeit völlig gegenwärtig. Wie gründlich der Verf. verfuhr, sieht man daran, daß er den Text dieses Oratoriums genau durchging und in einzelnen Textstellen nichts geringeres als eine Quelle für das Lied: »Kennst du das Land« entdeckt. Diese paar Angaben mögen genügen, um die hochinteressante Lektüre diese Buches zu empfehlen. Der Name »Mignon« rührt daher, daß der Violoncellist Mara ein *Mignon*, ein »Liebchen« war. »Indem die an Sklaverei gewöhnte Künstlerin ihren Vater abschüttelte, wechselte sie nur ihren Herrn. Der neue Herr, dem sie sich sklavisch ergab, war ihr Geliebter, der Violoncellist Johann Mara, dessen Namen sie dann als seine Frau seit 1774 trug«. Nebenbei, das alte Problem, wer Wilhelm Meister in der Nacht unbekannterweise besucht habe, wird in dem Sinne beantwortet, daß es nur Mignon gewesen sein könne. A. H.

Besprechung von Musikalien.

Philippus Dulichius: Prima pars Centuriae octunum et septenum vocum. Stetini 1607. — Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band 31. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909. ℳ 20,—.

Schon vor einigen Jahren hat Rudolf Schwartz bedeutsame Proben von der Kunst des Stettiner Meisters Philippus Dulichius vorgelegt. Er hat unterdessen seine Studien über diesen früher kaum dem Namen nach bekannten Komponisten fortgesetzt und bringt als Ergebnis den ersten Teil von Dulichius' Hauptwerk in einer kritischen Textausgabe, deren Wert noch erhöht wird durch die sorgsame, auf bisher unbenutzte Quellen begründete Einleitung, die sich mit der Lebensgeschichte des Dulichius befaßt und seine Werke einer sachlichen Betrachtung unterzieht. Angesichts dieser sehr gründlichen und durchaus einwandfreien Arbeit bleibt dem Referenten nicht viel übrig, als seine Zustimmung zu bekunden und durch ein paar Hindeutungen auf die hier niedergelegten Kunstwerke auch seinerseits dazu beizutragen, daß dem Meister Dulichius die Schätzung eingeräumt werde, die er verdient. 1562-1631 sind die Grenzen von Dulichius' Leben, Chemnitz, Leipzig, Stettin die Stätten seiner Wirksamkeit. In Stettin hat er mehr als vier Jahrzehnte als Kantor am fürstlichen Pädagogium gewirkt. Unter seinen zahlreichen, ausschließlich für die Kirche geschriebenen Werken ragen die Centuriae hervor, eine Sammlung von hundert Motetten, in vier Abteilungen, deren erste den vorliegenden stattlichen Denkmälerband ausfüllt. Es handelt sich nur um acht- und siebenstimmige Kompositionen. Die Vorliebe für reiche Besetzung ist ein Zeichen der Zeit um 1600; selbst bei den konservativsten Komponisten wird der vierstimmige Satz nur noch ausnahmsweise gebraucht; man schreibt für mindestens fünf Stimmen, noch lieber für sechs, acht, bisweilen sieben. Dulichius gehört in eine Gruppe von Komponisten, die sich den venezianischen Stil der Merulo, Gabrieli, Croce zum Muster genommen haben. Er steht in dieser Hinsicht neben Meistern wie Sweelinck, Hieronymus Praetorius, die man wohl nordische Ableger der venezianischen Kunst nennen darf. Auch Hassler gehört zu dieser Gruppe, doch hat seine Musik schon einen merklich südlichen Einschlag, der sich bei Jacobus Gallus, dem letzten im Bunde, noch verstärkt. Der Grundzug der Musik des Dulichius ist ein schwerer Ernst; Tiefe und Innigkeit, Größe und Vornehmheit der Empfindung zeichnen seine Kunst aus. An kirchlicher Weihe übertrifft sie das meiste, was von zeitgenössischen Musikern geleistet wurde. Daß Dulichius den neuen Stil nicht mitmachte, daß er sich vom Generalbaß, von Solo und Instrumentenbegleitung fernhielt, kam seiner Kirchenmusik zugute und gibt ihr für uns einen höheren künst-

lerischen Wert. Der konservative Zug bei ihm geht so weit, daß er sogar die seinerzeit allgemein übliche Schwenkung nach dem madrigalischen Stil hin verschmähte. Man wird um 1600 nicht leicht einen anderen Komponisten geistlicher Musik finden, der so wenig Tonmalerei anwendet, wie Dulichius; auch die Chromatik benutzt er nur in sehr beschränktem Maße. Seine Satzweise ist eine Kreuzung zwischen altniederländischer Polyphonie, strenger Linienführung und venezianischer Flächenbehandlung. Das Originelle und Reizvolle der Musik des Dulichius beruht nicht zum mindesten auf dieser Mischung der Elemente. Den schweren altniederländischen Pomp entfalten die siebenstimmigen Stücke, die zumeist für sieben reale Stimmen geschrieben sind, nicht die Verteilung der Stimmen in zwei Chöre anwenden. Einige davon verwenden noch jene altertümliche Art des Tenor als Motto, sogenannter *pes*, mit von den anderen Stimmen abweichendem Text, in der Art einer ostinaten Stimme. Die kunstvolle Faktur dieser Stücke läßt sich wohl vergleichen mit dem was etwa Josquin, bisweilen auch noch Palestrina und Lasso in dieser Gattung der Motette geleistet haben. Zu den hervorragendsten Stücken des Bandes gehört das siebenstimmige *Ecce quomodo moritur justus*, gegenüber der berühmten schlichten Komposition des Gallus ein sehr verwickeltes Stück, aber von seltsam ergreifendem Klange. Gibt Gallus etwas tröstliches, beruhigendes, so läßt Dulchius' herbe Klage mächtig anschwellen, als wollte er etwa ausdrücken: Siehe, auch dieser Gerechte, der ein gottgefällig Leben führte, auch er mußte bitteren, schweren Tod erleiden! Wie verschieden diese pessimistische und doch ergebungsvolle Auslegung von Gallus' wehmütig sanfter, tröstend erhebender Klage! Auf packende Schlüsse, weite Bögen, große Steigerungen versteht sich Dulichius wie wenige. Man betrachte daraufhin etwa den hochfeierlichen Schluß des siebenstimmigen *In domo patris mei* (S. 126), die prachtvoll aufgebauten achtstimmigen Psalmen *Ad te levavi oculos meos* (S. 71), *Deus in adiutorium meum* (S. 82 ff.), *Deus misereatur nostri* (S. 44). Ganz hervorragend wertvoll ist auch das achtstimmige *Ecce, quam bonum et quam jucundum* (S. 89 ff.); von mildem, verklärtem Klange zu Anfang steigert sich das Stück zu freudig kraftvoller, zuversichtlicher Erhebung. Die Fülle wertvoller Kompositionen könnte aus diesem Bande namhaft gemacht werden, der es verdient, gut gekannt zu sein. H. Leichtentritt.

Zeitschriftenschau[1]).

Zusammengestellt von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift X, Heft 1, S. 28 und Heft 2, S. 59.

Anonym. Das Demonstrations-Harmonium von G. F. Steinmeyer u. Co. im deutschen Museum zu München, Das Harmonium, Leipzig, 7, 6. — Kleine Streifzüge durch die II. Musik-Fachausstellung (Leipzig), ibid. — A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn: Autrefois ... Aujourd'hui, VM 2, 18. — Der Maler Josef Teltscher u. dessen Bildnisse Beethoven's, Blätter für Gemäldekunde, Wien, 5, 3. — Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier u. dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai), MS 42, 7f. — The Haydn-Festival and international musical Congress at Vienna, MT 50, 797. — Dr. Guido Adler, ibid. — Im Hause Wahnfried. Briefe a. Bayreuth, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446. — Bayreuth im Alltags- und im Festkleid. Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446. — The »Trojans« of Berlioz, ZIMG 10, 10. — Johannes Strebel † (Orgelbauer), ZfI 29, 28. — Verzeichnis der Werke Hugo Riemann's (ein Versuch), Riemann-Festschrift, Leipzig, 1909.

Adler, Guido. Über Textlegung in den »Trienter Codices«. Riemann-Festschr.

Altmann, Wilh. Das Repertoire der jungen Künstler, MSal 1, 11 12.

— Heinrich v. Herzogenberg's Kammermusikwerke, MSal 1, 13/14f.

— Friedrich Gernsheim, Mk 8, 20.

Analysen der größeren zum Vortrag gelangenden Kompositionen des Festprogramms (Tonkünstlerfest in Winterthur), SMZ 49, 20.

Andro, L. Absagen, AMZ 36, 26.

Angeli, A. D'. Illustrazione del 2º Concerto popolare (Luigi Cherubini e Felix Mendelssohn), CM 13, 6.

— L'Arte musicale Italiana al Congresso di Vienna, ibid.

---

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt an die Adresse des Bearbeiters d. Zeitschriftenschau: Herrn Carl Ettler, Leipzig, Sidonienstr. 36 zu richten.

Arnheim, Amalie. Die Lehre von der vokalen Ornamentik von Hugo Goldschmidt (Bespr.), GpB 3, 7/8f.
Aubry, Pierre. Refrains et rondeaux du XIIIe siècle, Riemann-Festschrift.
B. Dritter Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M., 19. bis 22. Mai 1909, SMZ 49, 21.
B., **A.** Tonkünstlerfest in Stuttgart, SMZ 49, 20.
Bahr, Herm. Das Wunder von Baireuth, Berliner Tageblatt, 1909 Nr. 378.
Baldwin, J. M. Teacher, pupil, and parent, Mus 14, 7.
Barchan, P. Ballettenthusianismus, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 21.
Barclay-Squire, William. Handel in 1745, Riemann-Festschrift.
Bas, Giulio. La musica sacra a Roma, SC 10, 12f.
Batka, Rich. Nietzsche u. die fröhliche Tonkunst, KW 22, 21.
— Der Eitelkeitsmarkt, KW 22, 19.
— Der Wiener Musikkongreß, NMZ 30, 19.
— Vogelstimmen, Dresdener Anzeiger Nr. 201 vom 22. Juli 1909.
— Zur Griepenkerl'schen Bearbeitung von Beethoven's »Ruinen von Athen« für den Konzertsaal, Riemann-Festschr.
Bauer, Emilie Frances. Thorough preparation a need of American pupils, Mus 14, 7.
Beck, Johann B. Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII. und XIII. Jahrhunderts, vornehmlich in den Liedern der Troubadours und Trouvères, Riemann-Festschrift.
Becker, Ernst. Zweites Kammermusikfest in Darmstadt (7.—9. Juni 1909), NMZ 30, 19.
Behrend, William. Peter Heise. Ein dänischer Liederkomponist, Riemann-Festschriftt.
Benedict, Marie. How to interest little pupils in the scales, Mus 14, 7.
Bertini, P. Come si diventa Pianista, NM 14, 167.
Bethge. Zur Frage des »rhythmischen« Gemeindegesangs in der evang. Kirche, mit besonderer Bezugnahme auf die Provinz Sachsen, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
Bie, Oskar. Tänze, Die neue Rundschau, Berlin, Juli 1909.
Biehle, Joh. Karl Eduard Hering. Gedenkrede zur Bautzener Hundertjahrfeier am 13. Mai 1909, K 20, 7.
Blaschke, J. Ernstes und Heiteres aus Händel's Leben, SH 1, 27.
Bloomfield, Daniel. When to practice, Mus 14, 7.
Blume, R. Martin Greif in der Musik, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig, 23, 6/7.
Bohn. Einiges über Choralverbesserung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, GBl 34, 6.
Bojanowski, Eleonore v. Äußerungen Anna Amaliens und Herder's über die Musik, Goethe-Jahrbuch. 30. Bd. Frankfurt a. M. 1909.
Bonvin, Ludw. Angewandter »Mensuralismus«: Prüfung der Einwände gegen denselben, MS 42, 7.
Boutarel, **A.** Die Komische Oper in Paris. III. Komische Oper u. Volksoper, NMZ 30, 19.
Bouvet, Charles. Essai sur l'état de la musique en Angleterre aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, SIM 5, 7.
Bouyer, Raymond. La Fantaisie avec chœur de Beethoven, M 75, 27.
Brandes, Fr. »Die Dame Kobold«, KW 22, 19.
Brenet, Michel. A propos du centenaire de Haydn, CMu 12, 12.
— Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France, Riemann-Festschr.
Brower, Harriette M. Piano study for the child, Mus 14, 7.
Browne, James A. Hogarth and music, MMR 39, 463.
Brun, F. De l'accompagnement du Chant grégorien, TSG 15, 6.
Buchmayer, Rich. Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrh., Riemann-Festschr.
Burger, Fritz. Der Impressionismus in d. Strauß-Hoffmannsthal'schen Elektra, Die Tat, Leipzig, 1, 5.
Burger, Konrad. Kundry, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446 (Bayreuth-Heft).
Cadman, C. W. The three H's in music (Head, Hand, Heart), Mus 14, 7
Cahn, Nicolai. Über »Falschhören« und »Doppelhören«, MSal 1, 13/14.
Canstatt, Tony. Die Maibraut. Weihespiel in 3 Handlungen von E. v. Wolzogen, Musik von Arthur Rother. (Bespr. der Urauff. im Wiesbadener Naturtheater), MSal 1, 11/12.
Carli, M. Motività Musicale, NM 14, 167.
Chevigné, A. de. A propos de la Flûte enchantée et de la Saison Russe, CMu 12, 13.
Chilesotti, Oscar. Villanella a 3 voci dal »Thesaurus harmonicus« di J. B. Besard (1603), Riemann-Festschrift.
Chybiński, Adolf. Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrh., Riemann-Festschr.
Cim, Albert. Un oublié: Le chansonnier

Emile Debraux, roi de la goguette (1796—1831), M 75, 27.
Closson, Ernest. Des cours d'histoire et d'esthétique musicales dans les conservatoires, GM 55, 27/28f.
Coindreau, Pierre. Les 17 Quatuors de Beethoven. D'après les notes prises à la »Schola cantorum« en 1900. Au cours de composition du Maître Vincent d'Indy, TSG 15, 5.
Conze, Joh. Über die gleichzeitige Verbindung ungleichartiger Rhythmen, AMZ 36, 26.
Curzon, Henri de. La manie des remaniements, GM 55, 29/30.
Daffner, Hugo. Ein neues Textbuch zu Mozart's »Così fan tutte«, MWB 40, 15.
— Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, AMZ 36, 30/31.
— Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestage, Dresdner Anzeiger, 8. Aug. 1909.
Dähne, Paul. Richard Wagner und die Sänger zu Bayreuth, SH 1, 29.
Dent, Edward J. The Haydn centenary at Vienna, MMR 39, 463.
— A Jesuit at the Opera in 1680, Riemann-Festschrift.
Diamant, Felicitas. Der Musikunterricht der Jugend. Zweck und Ziel, MSal 1, 13/14.
Diesterweg, Moritz. Ein Vorschlag betreffend »Elektra«, AMZ 36, 28/29.
Doran, Charles A. How Gounod wrote »Faust«, Mus 14, 7.
Dotted Crotchet. Sheffield Parish Church, MT 50, 797.
Draber, H. W. 10. Musikfest des Vereins Schweizerischer Tonkünstler (in Winterthur, 26. u. 27. Juni 1909), RMZ 10, 28/29.
Drexler, F. Eine neue Pfeifenkonstruktion und Versuche mit derselben, ZfI 29, 28.
Droste, Carlos. Hélène und Eugénie Adamian, NMZ 30, 19.
—e. Ein Konzert in Auckland auf Neuseeland, MWB 40, 15.
Eccarius-Sieber, A. Zur Einführung in die Literatur der Violin-Klaviersonate und des Klaviertrios, NMZ 30, 19.
Ecorcheville, Jules. Un livre inconnu sur la danse (Apologie de la danse etc. par F. de Lauze. 1623), Riemann-Festschrift.
Ehrenhofer. Zwei neue Orgeln in Wien, ZfI 29, 30.
— Orgelbaufragen auf dem III. Kongresse der IMG. in Wien, GR 8, 7.
Ehrmann, A. von. Eisenstadt, Esterház und Haydn, März, München, 3, 12.
Eichberg, Rich. J. II. Musik-Fachausstellung im Krystallpalast zu Leipzig, Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 7, 203.
Elson, Arthur. European musical topics, Et June 1909.
Engelhart, K. Zur Entwicklung d. Deutschen Sängerbundes. (Betrachtungen eines deutschen Sängers), SH 1, 22.
Engelke, Bernhard. Neues z. Geschichte der Berliner Liederschule, Riemann-Festschrift.
Erckmann, Fritz. Haydniana. I. Haydn kein Deutscher, sondern ein Kroate. II. Die ersten Aufführungen der »Schöpfung. III. Ein schönes Abendrot, MSal 1, 13/14.
es. Richard Wagner's Jugenddrama Leubald, Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 161.
Farwell, Arthur. National work vs. nationalism, NMR 8, 92.
Flatau, Theodor S. Neuere Beobachtungen über Phonasthenie, Sti 3, 10f.
Fleet Vosseller, E. van. The Flemington children's choir, NMR 8, 92.
Flood, W. H. Grattan. The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI, SIMG 10, 4.
Förster, M. Über Volksschulgesang-Unterricht. Entgegnung (a. d. Aufsatz Beyer's in Nr. 3), K 20, 7.
Frankenstein, Ludw. II. Musikfach-Ausstellung in Leipzig, MWB 40, 13/14.
Friedenthal, Alb. Friedrich Gernsheim. Zur Vollendung seines 70. Geburtstages, RMZ 10, 28/29.
— Friedrich Gernsheim zu seinem 70. Geburtstag, AMZ 36, 28/29.
Friedlaender, Max. Eine bisher ungedruckte Komposition Schubert's, Riemann-Festschrift.
Fuchs, Carl. Metrik d. Chorals. Erster Entwurf zu einem Landes-Choralbuch mit 148 Melodien, Riemann-Festschrift.
Gaißer, Hugo Athanas. Die Antiphon Nativitas tua u. ihr griechisches Vorbild, Riemann-Festschrift.
Gastoué, A. Etudes pratiques sur le Graduel vatican, TSG 15, 5.
Gauthier-Villars, Henry. La »Season« Russe à Paris, WvM 16, 29.
— Regard en arrière, CMu 12, 12.
Gerl. Eine Anregung zur Verbesserung von Bau und Tastensystem der musikalisch vollkommeneren Handzuginstrumente, ZfI 29, 28.
Gibert, M. de. Franz Josep Haydn, RMC 6, 65.
Göhler, Georg. Orchesterkompositionen von Jean Sibelius, DMMZ 31, 26f.
— Neue Eulenburg-Partituren, KW 22, 20.
Goldschmidt, Hugo. Wilhelm Heinse

als Musikästhetiker, Riemann-Festschrift.
Goodrich, A. J. Interpretation: A few practical Suggestions. I. Mus 14, 7.
Gregor, Josef. Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder, SIMG 10, 4.
Griveau, Maurice. Impressions musicales d'enfance et de jeunesse, SIM 5, 7.
Gumpel, Erna. Die Musiksalons und der »Musiksalon«, MSal 1, 11/12.
H., J. O. XV. Schweizerisches Musikfest in Basel vom 3. bis 5. Juli 1909, DMMZ 31, 29.
Hadden, J. Cuthbert. The nervousness of famous musicians, Et June 1909.
Härtig, Fr. W. Die Förderung des gottesdienstlichen Gemeindegesanges — eine Hauptaufgabe unseres Kirchenchorverbandes, K 20, 6f.
Hatzfeld, Joh. Von katholisch. Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage, GR 8, 7f.
Hausegger, Siegm. v. Vom Heil und Unheil der Musik. (Zu dem Artikel Heinr. Lilienfein's). Münchener Neueste Nachr. 1909 Nr. 311.
Hawes, Wm. L. Ole Bull and Vieuxtemps, Mus 14, 7.
Hawley, O. H. Simplified editions, Mus 14, 7.
Heil, G. Das 30. Kirchengesangfest des Evangelischen Kirchengesangvereins f. Hessen (in Ober-Ingelheim), Si 34, 7.
Hepworth, William. Eine Anregung f. Geigenmacher und sonstige Interessenten, ZfI 29, 30.
Hernried, Rob. Die Haydn-Zentenarfeier in Wien, RMZ 10, 26/27.
Heß, Adolf. Zwanzig Briefe P. J. Tschaikowski's übersetzt und erläutert, Mk 8, 20.
Heuß, Alfred. Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongreß d. IMG., ZIMG 10, 10.
— Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Riemann-Festschrift.
Hiland, E. P. The informal lecture recital, Mus 14, 7.
Hiller, Paul. Die Kölner Opernfestspiele 1909, AMZ 36, 26f.
Hochstetter, Caesar. Das 10. Schweizerische Tonkünstlerfest in Winterthur, S 67, 27.
Hudson, Octavia. Teaching children successfully, Mus 14, 7.
Humbert, G. La Fête cantonale des Chanteurs vaudois, Montreux, 4—7 juin 1909, VM 2, 18.
J., E. X. Musikfest des Vereins schweiz. Tonkünstler in Winterthur. (26. u. 27. Juni 1909), SMZ 49, 21.
Jacobi, Martin. Aus dem Berliner Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, DMZ 40, 30f.
Jorissenne, G. Le Triolet, sa psychologie, son esthétique, Revue de l'Institut des Hautes études et de l'Ecole de musique d'Ixelles, 1908 nos 10, 12; 1909 nos 1, 2, 3, 4, 6f.
Istel, Edgar. Richard Wagner's Oper »Das Liebesverbot« auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur dargestellt, Mk 8, 19.
Kaiser, Georg. Carl Maria von Weber's Briefe an den Grafen Karl von Brühl, Leipz. Volkszeitung, 1909 Nr. 145.
Kawerau. Mendelssohn's Bedeutung auf dem Gebiete der geistlichen Musik, Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des evang.-kirchlichen Chorgesag-Verbandes für die Provinz Brandenburg, 1909 Nr. 67.
Keefer, Charles H. Eine neue Generalbaß-Bezifferung. (Aus dem Englischen übertragen von W. Kritch), AMZ 36, 27.
Keller, Otto. August Göllerich, DMMZ 31, 27.
— Neues über Rich. Wagner, DMZ 40, 30.
— Friedr. Gernsheim. Ein Gedenkblatt zum 70. Geburtstage, DMMZ 31, 29.
Kerst, Friedr. Poetisches von Rob. Schumann, NMZ 30, 19.
Kießling, Walter. Von der Pflege des deutsch. Volksliedes in unseren Männergesangvereinen, SH 1, 25.
King, Ethel M. Knowing through seeing, Mus 14, 7.
Klanert. Kirchenmusikalisches Leben in Halle, Die Orgel, Leipzig, 9, 5.
Klauwell, Otto. Theodor Kirchner. Ein Großmeister musik. Kleinkunst, BfHK 13, 10f.
Kloss, Erich. Richard Wagner und die Militärmusik, BfHK 13, 10.
Krause, Emil. J. S. Bach's »Wohltemperiertes Klavier und Beethoven's Klaviersonaten. Ästhetische Betrachtung und Versuch einer Ordnung nach der technischen Schwierigkeit, KL 32, 13f.
Krauß, Karl Aug. Friedrich Gernsheim. Zu seinem 70. Geburtstage, MSal 1, 13/14.
Krebs, Carl. Carl Maria von Weber's Schriften über Musik. (Bespr. der Kaiser'schen Ausgabe), »Der Tag«, vom 28. Juli 1909.
Küffner. Musikalisches aus Bayern, MSS 4, 4.
Laloy, Louis. Auguste Durand, SIM 5, 7.
Land, H. Die Traumtänzerin, Die Schaubühne, Berlin-Westend, 5, 15.
Láska, Gustav. Willkür im Streichinstrumentenbau und einige stille Wünsche eines ausübend. Musikers. ZfI 29, 28f.

—lb— Die Salonkapelle. Eine Studie, OMZ 17. 25f.
Lederer-Prina, Felix. Das Tonkünstlerfest in Stuttgart, DMMZ 31, 25.
Leichtentritt, Hugo. Zur Verzierungslehre, SIMG 10, 4.
Leisner, Otto. Zum Gedächtnis Theodor Schneider's SH 1, 29.
Leßmann, Otto. Das I. schwedische Kammermusikfest in Ystad (17.—19. Juni), AMZ 36, 27.
Lewinsky, Josef. Eine Kunstreise Johann Strauß', AMZ 36, 26.
Lilienfein, Heinr. Vom Heil und Unheil der Musik, Münchener Neueste Nachrichten 1909 Nr. 293.
Löbmann, Hugo. Die Gehörsbildung im Plane der Pestalozzi'schen Erziehungs-Idee, Riemann-Festschrift.
Lorenz, E. S. The character of music, Mus 14, 7.
Ludwig, Friedrich. Die liturgischen Organa Leonin's u. Perotin's, Riemann Festschrift.
Lussy, Mathis. De la Diction musicale et grammaticale, Riemann-Festschrift.
Malherbe, Charles. Joseph Haydn und die »Schöpfung«, MWB 40, 16/17f.
— Le »Galimathias musicum« de W. A. Mozart, Riemann-Festschrift.
Mankel. Die Generalversammlung des »Organisten- und Kantorenvereins im Rgbz. Wiesbaden« am 13. u. 14. April zu Wiesbaden, MSfG 14, 6.
Margulies, Adolf. Zur Frage des Violinunterrichts, S 67, 26.
Marschner, Franz. Der Wertbegriff als Grundlage der Musikwissenschaft, Riemann-Festschrift.
Marsop, Paul. Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater, AMZ 36, 30/31.
Mathews, W. S. B. Public school music and the puplic taste, Mus 14, 7.
Mathias, X. Der III. Kongreß der intern. Musikgesellschaft und die Haydn-Zentenarfeier in Wien (vom 25.—29. Mai), Caecilia, Straßburg, 26, 6.
— Thematischer Katalog der im Straßburger Münsterarchiv aufbewahrten kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richter's (1769—1789), Riemann-Festschrift.
Mauclair, Camille. De l'interprétation en musique, CMu 12, 11.
Mauracher, Franz. Gedanken über Orgelbau, GR 8, 7.
Mehler, Eugen. Die neuen Klavierauszüge der Werke Richard Wagner's. Eine Anregung, Mk 8, 19.
Meißner. Die musikalischen Lehrmittel in der Musikfachausstellung in Leipzig, Deutsche Tonkünstler-Ztg., Berlin, 7, 204.
Mennicke, Carl. Hugo Riemann, eine biographische Skizze nebst einem Verzeichnis seiner Werke, Riemann-Festschrift.
— Über Richard Strauß' Elektra, Riemann-Festschrift.
Mey, Kurt. Siegfried Wagner's dramatisches Schaffen, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
Meyer-Olbersleben, Max. Recollections of Franz Liszt, Et June 1909.
Miller, George A. Music study in the Phlippines, Mus 14, 7.
Milligen, S. van. Joseph Haydn (1809 bis 1909, 31 Mai), Cae 66, 6.
— Een zonderlinge tooneel-voorstelling (Beethoven pièce en trois actes envers. par René Fanchois), ibid.
Mocquereau, D. André et D. Gabriel M. **Beyssac.** De la transcription sur lignes des notations neumatique et alphabétique à propos du Répons Tua sunt, Riemann-Festschrift.
Moos, Paul. Volkelt's Einfühlungslehre, Riemann-Festschrift.
Müller, Herm. Der Musiktraktat in d. Werke des Bartholomaeus Anglicus De proprietatibus rerum, Riemann-Festschrift.
Münnich, Rich. Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, MSS 4, 4.
— Von der Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf, Riemann-Festschrift.
Nagel, Willibald. II. Kammermusikfest in Darmstadt, MWB 40, 13/14.
— Kammermusikfest in Darmstadt, RMZ 10, 26/27.
— Zu Nikolaus Erich, SIMG 10, 4.
— Das Leben Christoph Graupner's, ibidem.
Nef, Karl. Die Musik in Basel. Von d. Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrh., SIMG 10, 4.
— Der schweizerische Tonkünstlerverein. Ein Rückblick anläßlich des zehnten Tonkünstlerfestes in Winterthur, SMZ 49, 20.
Neißer, Arthur. Das II. Kammermusikfest in Darmstadt (7.—9. Juni), AMZ 36, 26.
— Musikbriefe über die westdeutschen Musikfeste. I. Bonn. II. Frankf. a. M., MSal 1, 11/12.
Niecks, Frederick. The scores of future, MMR 39, 463.
Niemann, Walter. Oehlenschläger und Hartmann. (Aus dem »Norlandbuch«), Dresdner Nachrichten 30. Juni 09.
— »Oehlenschläger und Hartmann«. Aus dem »Nordlandbuch«, S 67, 27.
— Zu Ture Rangström's »Die moderne

Musik Schwedens«. Entgegnung, MSal 1, 11/12.

Niemann, W. Hugo Riemann. Ein Charakterbild zu seinem 60. Geburtstage, S 67, 28.

— Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, Leipz. Neueste Nachrichten, 17. Juli 1909.

— Erziehung zur Tonkunst, Frankfurter Zeitung, 1909, Nr. 171.

Oehlerking, H. Meister der Vokal- u. Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, Der Türmer; Stuttgart, 11, 10,

Opienski, Henri. Jacob polonais et Jacobus Reys, Riemann-Festschrift.

Oppenheim, H. Musik und Nervosität. Nervosität und Musik, MSal 1, 11/12.

P., R. F. Arthur Bodanzky, NMZ 30, 19.

Panzer, Fr. Richard Wagner, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1908. Frankfurt a. M.

Pâque, Désiré. L'art musical et le théâtre, MSal 1, 13/14.

Pasini, Francesco. A propos d'une contradiction de Diodore de Sicile, Riemann-Festschrift.

Paul, Ernst. Vom Frankfurter Sängerkrieg, MSS 4, 3.

— Julius Hey †, ibid.

— Musikfeste, MSS 4, 4.

Pecher, Albin. Prüfungsvorschriften f. Gesanglehrer an österreichischen Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, NMZ 30, 19.

Pedrell, F. Isaac Albéniz: l'home, l'artista y l'obra, RMC 6, 65.

— Jean I D'Aragon, Compositeur de Musique, Riemann-Festschrift.

Pirro, André. Remarques de quelques voyageurs, sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700, Riemann-Festschrift.

Pochhammer, A. 85. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen, MWB 40, 13/14.

Pougin, Arthur. Les concours du Conservatoire, M 75, 28.

Prümers, Adolf. Von der persönlichen Note, SH 1, 29.

Puttmann, Max. Joseph Haydn, SH 1, 22 ff.

Rabich, Ernst. Hugo Riemann. (Zu seinem 60. Geburtstage), BfHK 13, 10.

Rangström, Ture. Zur Entgegnung (auf Rangström's »Die moderne Musik Schwedens) von Dr. W. Niemann. Erwiderung, MSal 1, 11/12.

Reinecke, Carl. Vergessene und vernachlässigte Tondichter, Deutsche Revue, Stuttgart, Juli 1909.

Resolutionen, die auf dem III. Kongreß der IMG. gefaßt wurden, ZIMG 10, 10.

Reuß, Eduard. Bayreuther Vorbereitungskunst, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.

Reuß, E. Ein Programm. MWB 40, 13/14.

— Musiksalon Bertrand Roth, MSal 1, 11/12.

Riesemann, Oskar v. Zur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen, Riemann-Festschrift.

Rolland, Romain. La vie musicale en Angleterre, au temps de la Restauration des Stuarts, d'après le Journal de Samuel Pepys. Riemann-Festschrift, Max

Roth, Hermann. Vom Mainzer Musikfest, ZIMG 10, 10.

Rothert. Das 10. Jahresfest des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes zu Bückeburg am 10. u. 11. Nov. 1908, CEK 23, 7.

Runge, Paul. Maria mûter reinû maît, Riemann-Festschrift.

Rychnovsky, Ernst. Die Prager Maifestspiele, MWB 40, 13/14.

Sandhage, A. Gradualgesänge und Psalmtöne, GR 8, 7.

Scharwenka, Xaver. How to study Octaves, Et June 1909.

Schattmann, Alfred. Zur Berliner Opernvereins-Frage, AMZ 36, 27.

Scheibler, L. Das neunte Kammermusikfest in Bonn, ZIMG 10, 10.

Schellenberg, Ernst Ludw. Conrad Ansorge, MWB 40, 13/14.

Schering, Arnold. Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Riemann-Festschrift.

Schiedermair, Ludwig. Venezianer Briefe F. S. Kandler's aus den Jahren 1818 bis 1820, Riemann-Festschrift.

Schittler, Ludw. Karl Straube, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.

Schlesinger, Stanislaus. Emil Bohn †, MWB 40, 16/17.

Schmid, Otto. Beethoven's Marsch für die böhmische Landwehr. Ein Gedenkblatt an die Erhebung Österreichs im Jahre 1809, NMZ 30, 20.

— »Die Dame Kobold«. (Bespr. der Uraufl. in Dresden), BfHK 13, 10.

Schmidt, Karl. Organistensorgen in früheren Zeiten, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.

Schmidt, Leopold. Ballettmusik, S 67, 27.

— Alte und neue Gesangskunst, S 67, 25.

— Parsifal, Nord und Süd, Berlin, 33, 7.

Schmitz, E. Eugen d'Albert als Opernkomponist, Hochland, München, 6, 10.

Scholz, Heinr. Vom Gebrauche des Cembalo in Bachkonzerten, MSfG 14, 6.

Schumacher, Rob. Zur Psychologie des Klavierspiels von H. Schütze, KL 32, 14.

Schünemann, Georg. Die Ornamentik

der Musik von Adolf Beyschlag, AMZ 36, 30/31.
Schwabe, Friedr. Haydn-Feier in Zürich, AMZ 36, 27.
— X. Musikfest des Vereins Schweizerischer Tonkünstler in Winterthur am 26. und 27. Juni 1909, AMZ 36, 28/29.
Schwers, P. Das 45. Tonkünstlerfest d. Allg. Deutschen Musikvereins in Stuttgart, Der Türmer, Stuttgart, 11, 10.
Segnitz, Eugen. Bach und der Pietismus. (Eine musikalische Kulturskizze), AMZ 36, 28/29f.
Selders, J. Uitstapjes door muziekaal nergensland, Cae 66, 6.
Siebeck, Herm. Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis, Riemann-Festschrift.
Siefert, Gustav. Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig, NMZ 30, 20.
Siegel, Rud. Musikalisch-rhythmische und ästhetische Gymnastik. Vortrag v. Jacques-Dalcroze a. d. Tonkünstlerversammlung zu Stuttgart, AMZ 36, 26.
Smend, J. Bach's Matthäuspassion als Phantasie-Drama, MSfG 14, 6.
Smolian, Arthur. Werden und Widerfahrnisse eines Wagnerianers, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
— Leipzig als Musikstadt, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3447 (Universitäts Jubiläums-Nummer).
— Die zweite Musik-Fachausstellung. (Leipzig, vom 3. bis 15. Juni), Mk 8, 20.
Sočnik, Hugo. Systematisches Verzeichnis der verstreuten Aufsätze Hugo Riemann's, Riemann-Festschrift.
Sommerlad, Theo. Wagner's Wotan u. die Lehre von der Vorherbestimmung, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
Sonne, Otto. Von d. Mitwirkenden bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth 1909, Illustrierte Zeitung, Leipzig, Nr. 3446.
Sonneck, O. G. Das Musikleben Amerikas vom Standpunkte d. musikalischen Länderkunde, ÖMZ 17, 25f.
Spanuth, Aug. Zum Kapitel des Aufführungsrechtes, S 67, 28.
Sperando. Russisches Hofballett, Die Schaubühne, Berlin-Westend 5, 20.
Spiro, Fr. Mozartiana I., S 67, 29.
Spitta, Friedr. Die Liedersammlung d. Paul Kugelman, Riemann-Festschrift.
Spranger. Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck, Werdandi, Leipzig, 2, 4.
Steinitzer, Max. Zum sechzigsten Geburtstag Hugo Riemann's, Mk 8, 20.
— Zu Hugo Riemann's 60. Geburtstag, NMZ 30, 20.
— Das (46.) Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Stuttgart am 2. bis 6. Juni, Das Harmonium, Leipzig, 7, 6.
Steinitzer, M. Zur Methodik des Anfangsunterrichts für die Frauenstimme, Riemann-Festschrift.
Stier, Ernst. Goby Eberhardt und seine Methode des Violinspiels, MWB 40, 15.
Stoecklin, P. de. L'art, la critique et l'érudition, CMu 12, 10.
— La critique musicale, CMu 12, 14.
Strunz, C. Beiträge zu einer Lebensgeschichte des deutschböhmischen Tonkünstlers Johann Wenzel Kalliwoda (1801/1866), Deutsche Arbeit, Prag, 8, 9.
—t— Hugo Riemann. Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 162.
—t— Die Musik an dem Universitätsjubiläum, Leipziger Volkszeitung, 1909 Nr. 175 u. 176.
Tarub. Das Brahmsfest in Krähwinkel (München), März, München, 3, 12.
Teich, A. Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg, Sti 3, 10.
Tetzel, Eugen. Das Problem der »Modernen Klaviertechnik«, AMZ 36, 28/29.
Thomas-San-Galli, W. A. Festspiele im Kölner Opernhause: Goetz: »Der Widerspenstigen Zähmung«; Mozart: »Figaros Hochzeit«; Beethoven: »Fidelio«, RMZ 10, 26/27.
— Richard Strauß' Elektra. 5. u. 6. Festspiel im Kölner Opernhause, am 27. u. 29. Juni 1909, RMZ 10, 28/29.
Tracy, J. M. Second or more melodious course of piano studies, Mus 14, 7.
Udine, Jean d'. Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique? SIM 5, 7.
Unger, Max. Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, MWB 40, 16/17.
Vivell, Cölestin. Ein neues Unternehmen auf dem Gebiete der Musikgeschichtsforschung, GR 8, 6.
Waetzmann, E. Über die Schwingungsform von Stimmgabelstielen, Physikal. Zeitschrift, Leipzig, 10, 12.
Wallner, L. De la Chanson populaire de l'Elkraine, Revue de l'Institut des Hautes études et de l'Ecole de musique d'Ixelle, 1908 Nr. 11. 1909 Nr. 1, 2, 4, 6f.
Wäschke, H. Eine noch unbekannte Komposition J. S. Bach's, SIMG 10, 4.
Watson, Jo-Shipley. The Bach Festival at the Greek Theatre, University of California, Mus 14, 7.
Weber. Enrico Bossi als Orgelvirtuose, Die Orgel, Leipzig, 9, 5.
Weber, Wilh. Joseph in Ägypten redivivus, KW 22, 20.
Weber-Robine, Friedr. Besondere Einrichtungen an Orgeln, Musik-Instrumenten-Zeitung, Berlin, 19, 40.

Weigl, Bruno. Max Reger als Orgelkomponist, Die Orgel, Leipzig, 9, 7/8.
Weinmann, Karl. Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris, Riemann-Festschrift.
Wetzel, Herm. Zur psychologischen Begründung des Rhythmus und die aus ihr fließende Bestimmung der Begriffe Takt und Motiv, Riemann-Festschrift.
— Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage, KL 32, 14.
Wiltberger, C. Störungen und Erkrankungen des menschl. Stimmapparates, GBl 34, 6.
Winter, Mathilde. Beethoven as he appeared to his contemporaries, Mus 14, 7.
Witzleben. Der Kampf um die Militärmusik, DMMZ 31, 29.
Wohlgemuth, G. Dritter Wettstreit dtsch. Männergesangvereine in Frankfurt, SH 1, 21.
Wolf, William. Eine wichtige Förderung der jungen Musiker durch die Musiksalons, MSal 1, 11/12.
Zanten, Cornelie van. Eine Selbstkritik und ein Pfingstwunsch, GpB 3, 7/8f.
Zielinski, Jaroslaw de. Carl Czerny. A short review of the life and work of the teacher of Liszt and Leschetizky, Et June 1909.
Zimmermann, G. Die Orgel im Hause, MSfG 14, 6.

Buchhändler-Kataloge.

E. Geibel, Hannover, Hallerstr. 44. Antiquariatskatalog 130. Deutsche Literatur (darunter einiges die Musik betreffendes, wie ältere Textbücher).
W. Reeves, London W.C., 83 Charing Cross Rd. Catalogue of Music and musical Literature. Part. 20 — 1909.
A. Weigel, Leipzig, Wintergartenstr. 4. Antiquariatskatalog 95. Die Stadt Leipzig und ihre nächste Umgebung in Geschichte, Wissenschaft usw. (Darunter Kunst—Theater—Musik, Nr. 211–308.

Erwiderungen.

Die Kritik des Herrn Z. Jachimecki (vgl. ZIMG X, 8, S. 245) zwingt mich, eine längere Antwort zu geben, um so mehr, als der Charakter dieser Kritik wissenschaftlich Unhaltbares enthält und der Charakter derselben alle Züge der willkürlichen Herabsetzung der referierten Schrift[1]) enthält. Auch dieser Umstand, daß den meisten Lesern der ZIMG die polnische Sprache unbekannt ist und die Vergleichung meiner Schrift mit des Herrn Jachimecki's Kritik — also jede Kontrolle ausschließt, gibt mir eine wichtige Veranlassung zur folgenden Antwort.

1. Durchaus unhaltbar ist folgende Behauptung des Herrn Jachimecki: »Chybiński's Schrift basiert völlig auf der Arbeit Poliński's[2]); nur zwei wenig bedeutende neue Namen (Kaspar Gessner und Gallinus) sind ihm gelungen vorzustellen; alle anderen kennen wir schon durch Poliński.« Wir sehen daraus, daß es sich beim Herrn J. nur um die Namen handelt, welche ich quasi nur bei Poliński gefunden haben soll, und daß meine Schrift »deswegen« ... »völlig« auf des Herrn Poliński »*Dzieje muzyki polskiej*« (»Geschichte der polnischen Musik«) »basiert«. Ich erwidere darauf: alle Namen der polnischen Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts finden wir größtenteils schon in A. Sowiński's »*Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes* ...« (Paris 1857, auch in polnischer Ausgabe des Buches), ferner in kleinen Abhandlungen von Probst Dr. J. Surzyński, besonders aber in des letzten »*Monumenta musices sacrae in Polonia*« (4 Hefte), die gerade vor 28 Jahren erschienen, und die Neudrucke von Werken alter polnischer Kontrapunktisten enthalten. Auf diese Publikation berufe ich mich mehrere Male in meiner Schrift, weil es nicht notwendig ist, sich auf Herrn Poliński zu berufen, der ganz spät nach Surzyński mit seinem Buche erschien, das nichts Neues in dieser Beziehung enthält. Der Leser der Kritik von J. kann aber durch seine Behauptung insofern irregeführt werden, daß er meinen könnte, meine musikwissenschaftliche Leistung »basiere völlig« auf dem dilettantisch

1) Erschienen 1909, Selbstverlag, Hauptdepôt in den Buchhandlungen D. E. Friedlein in Krakau und E. Wende & Co. in Warschau.

2) »*Dzieje muzyki polskiej*«, 1907. — Ich behalte mir vor, in nächster Zeit näher auf diese Schrift einzugehen.

oberflächlichen Buche des Herrn Poliński, wogegen jeder Satz meiner Arbeit ganz energisch sich widersetzt, indem ich auf dem Grunde der strengsten Analyse, also im Gegensatz zu Poliński, auf dem wissenschaftlichen Wege zu meinen Schlüssen gelange. Nicht ein einziger Satz, nicht eine einzige Behauptung in meiner Schrift ist mit Expektorationen von Poliński identisch.

2. Daß ein in meinem Besitz sich befindendes Messenfragment (»*Et in terra*«) aus dem 15. Jahrhunderte polnischer Herkunft ist, habe ich in meiner Schrift nicht ganz entschieden, sondern mit aller Reserve behauptet; ich habe Gründe angegeben, die für die polnische Herkunft des Bruchstückes sprechen könnten.

3. In seiner Kritik schreibt Herr J. weiter: »Ch. verdankt alles (von mir unterstrichen in diesem Teile (d. i. in den Kapitel über die Werke des Nikolaus von Radom, ca. 1445) seiner Arbeit der »Geschichte der Mensuralnotation« J. Wolfs, welche er nach vielen Richtungen hin ausnützt, ohne sie aber auch nur einmal zu zitieren.« Meinerseits aber erkläre ich folgendes: 1. Wolf beschäftigt sich in sein. Werke mit der Geschichte der Mensuralnotation auf welche ich in dem Kapitel über die polnische Musik des 15. Jhs. bzw. über die Werke des Nikolaus von Radom gar nicht eingehe. 2. Ich beschäftige mich in meiner Arbeit ausschließlich mit polnischer Musik, über die Wolf in seinem Werke gar nicht schreibt und aus klarliegenden bibliographisch-archivalischen Schwierigkeiten nicht zu schreiben braucht. 3. Den Inhalt meiner Arbeit bildet vorzugsweise die Entwicklung der polnischen mehrstimmigen Musik, der kontrap. Satztechnik und aller dazugehörigen Probleme; dagegen weiß jeder Kenner des Wolf'schen Werkes, daß sein Verfasser nur notationsgeschichtliche Ziele verfolgte. Also brauche ich mich in dieser Beziehung nicht einmal auf Wolf's Werk zu berufen. — Wenn ich sogar den allgemeinen Inhalt zweier Handschriften (Ms. 2216 der Bibl. Univ. zu Bologna und L. 508 des Bibl. Est. zu Modena) nenne, so brauche ich die musikwissenschaftliche Welt, der das epochemachende Werk von Wolf wohl bekannt ist, nicht erst zu versichern, daß diese Handschriften durch Wolf gewissermaßen berühmt geworden seien, was ich jedenfalls S. 8 meiner Arbeit betone. Das ist allerdings mit einer »Ausnützung nach allen Richtungen hin« nicht identisch.

4. Daß Herr J. auch gern anders verfährt, beweist uns folgender Satz aus seiner Kritik: »In der Beurteilung der [poln.] Komponisten des XVI. Jh. geht Chybiński in der Anführung der Einflüsse auf W. Szamotulski's, Mart. Leopolita's und Schadek's [allerd. Szadek — A. d. V.] so weit, daß er, statt die Größe des ersten zu beweisen, dessen völlig nichtoriginelles Talent, folglich dessen geringe Bedeutung aufweist, die zwei anderen aber unter Einflüsse stellt, unter denen sie überhaupt niemals standen.« Für Herrn J. ist die Anführung der verschiedenen Einflüsse bei einem Komponisten mit dem Beweise der Unoriginalität bzw. Unbedeutung dessen Talentes identisch. Nun, ich betrachte es nicht für meine Aufgabe Herrn J. zu beweisen, daß es nicht so ist. Phrasenhaft jedoch ist seine Behauptung daß ich, »in der Anführung der Einflüsse« auf die obigen drei polnischen Komponisten des 16. Jhs. zu »weit gehe«; denn neben Einflüssen habe ich in meiner Arbeit auch darauf hingewiesen, was bei diesen Meistern durchaus originell und individuell ist. — Ich habe in meiner Arbeit nachgewiesen, daß auf die Werke von Leopolita und Szadek auch die römische Schule (besonders in 70er und 80er Jahren des 16. Jhs.) eingewirkt hat. Herr J. imputiert, es sei »überhaupt niemals« gewesen. Warum? Weil es Wooldridge, auf dessen »*Oxford history of music*« (II, 301) sich J. beruft, nicht gesagt hat. Und »deswegen« läßt Herr J. meine auf Analysen basierenden Urteile absolut nicht gelten. — Jedenfalls verlange ich von Herrn J., er beweise mir in allen Einzelheiten, daß meine Anschauungen »obwohl atomistisch, dennoch unlogisch durchgeführt« seien.

5. Zuletzt macht Herr J. noch folgende Bemerkung: »Meine von Chybiński arg bekämpften Meinungen von den Psalmen Gomółka's beginnt der Verfasser langsam zu teilen, ohne aber den Grund dieser Umwandlung anzugeben und die früheren Vorwürfe aufzuheben.« Im Gegenteil! Herr J. hat sich ein paarmal in seinen Artikeln geäußert, die Psalmen Gomółka's seien »den italienischen Formen der Frottola und Vilanella nachgebildet«. Diese Behauptung bezieht sich also auf alle Psalmen (150 bzw. 148 an der Zahl). Irgendwelche Nachbildung der Frottola in den Psalmen G.'s, die 1580 (!!!) erschienen, habe ich grundsätzlich abgelehnt. Die Ähnlichkeit mit Vilanella habe ich bei einigen Psalmen konstatiert; dagegen habe ich eine Nachbildung der *canzonette spirituale*, sowie die Beeinflussungen der franz.

Chanson, sowie die des Madrigals konstatiert, was dem Herrn Opponenten gänzlich entging. Drum ist von einer »langsamen Teilung« der Meinungen von Jachimecki meinerseits nie die Rede.

Ich habe mich länger mit Herrn J. auseinandergesetzt, weil der Ton und die äußerlich schwerwiegenden Vorwürfe seinerseits mich dazu gezwungen haben. Daß er von vielen anderen Kapiteln meiner Arbeit gar nichts gesagt hat, das muß ich hier feststellen.

Krakau, im Mai 1909. **Adolf Chybiński.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 8. Mai hielt Herr Dr. Leopold Schmidt einen Vortrag über das Thema »Musikkritik«. Von einem Resumé seiner eindringenden Darlegungen kann abgesehen werden, da sich ein Aufsatz des Vortragenden im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters mit dem Gegenstande beschäftigen wird. Im praktischen Teile des Abends sang Frl. Margarethe von Reichenbach Lieder aus Sperontes' Singender Muse an der Pleiße in der Bearbeitung von Dr. Edward Buhle und Herr Dr. James Simon bot eine Auswahl Couperin'scher Klaviermusik.

Am 15. Mai sprach Herr Dr. Richard Hohenemser über das großrussische Volkslied. Sein auf liebevolle Studien gegründeter Vortrag legte im wesentlichen folgende Ergebnisse vor: Lieder, welche alte Sagenstoffe behandeln, sind nur aus dem Norden Rußlands überliefert und nur dort auch heute noch lebendig, obgleich der wichtigste dieser Stoffe, nämlich der von Fürst Wladimir und seiner Tafelrunde, seiner historischen Grundlage nach aus Kleinrußland stammt. Die Melodien der Sagenlieder sind formelhaft, d. h. sie bestehen aus einer größeren oder geringeren Anzahl kleiner Phrasen, welche sich oft wiederholen, häufig mit immer neuen Verzierungen versehen. Dem gleichen Typus gehören der Hauptsache nach die im Norden verbreiteten geistlichen Lieder (Legenden), sowie die bei Hochzeiten, Beerdigungen und Aushebungen gesungenen religiösen Lieder an, ferner auch viele weltliche Hochzeitslieder. Das Tonsystem ist das diatonische. Vorherrschend scheint die natürliche Molltonart zu sein; aber auch Dur ist nicht selten; doch kann die Melodie auf den verschiedensten Stufen beginnen und schließen. Als Tonika ist derjenige Ton zu betrachten, welcher rhythmisch und melodisch den Schwerpunkt bildet. Alterierung, in der Regel mit späterem Rückgang in die ursprüngliche Stufe, und auch Erhöhung in die 6. und 7. Stufe in Moll kommen vor. Beides deutet wahrscheinlich auf kleinrussische Einwirkung. Der Rhythmus ist ungemein kompliziert, indem häufig fortwährender Taktwechsel stattfindet, wobei auch der fünf- und der siebenteilige Takt zur Verwendung kommen. Als Grundlage einer ganzen Melodie scheinen diese Taktarten in Rußland seltener zu sein als z. B. bei den Südslaven. Sehr wichtig ist ferner die Periodisierung mit ungeraden Taktzahlen. Im zentralen Rußland ist das eigentliche Lied vorherrschend, welches, freilich auf einer höheren Stufe, im wesentlichen die gleichen Merkmale zeigt wie die Formeln des Nordens; doch sind Alterierungen noch seltener, und die Rhythmik wird klarer, die Periodenbildung übersichtlicher. In ganz Großrußland gibt es auch mehrstimmigen Volksgesang. Seine wichtigste Form besteht darin, daß die Melodie, während sie in der Hauptstimme erklingt, von einer oder mehreren Stimmen variiert wird, so daß zahlreiche Einklangsparallelen entstehen. Um die Wiedergabe der ausgewählten Proben, deren deutsche Übersetzung Herr Karl Kuhls ausgeführt hat, machten sich Frl. E. Wende und Herr G. Wenzel verdient. Am Schlusse wurde eine Subskription auf eine von dem Vortragenden herauszugebende Sammlung großrussischer Lieder eröffnet.

In der Sitzung vom 12. Juni wurde das folgende Programm ausgeführt: 1. G. F. Händel: Concerto grosso für Streichorchester Nr. 22 (op. 6, Nr. 11). 2. Werke von Leopold Mozart: a) Klaviersonate Nr. 3, *C* dur. b) Trio für 2 Violinen und Violoncell *D* dur. c) Sinfonia da Camera für Solo-Horn, Solo-Violine, 2 Violen und Baß, *D* dur. Ausführende: die Herren Foch, R. Melzer, Kgl. Kammermusiker Treff Concertino), Frl. Calmus, Frl. Hodler, Herren Beckmann, Dr. Krabbe, Martienssen, H. Melzer und Mitglieder der Königl. Kapelle. Herr Prof. Dr. Max Seiffert gab zu den Kompositionen von Leopold Mozart erläuternde Bemerkungen.

Das Vereinsjahr wurde am 26. Juni mit einer Geschäftssitzung beschlossen, in welcher die Neuwahl des Vorstandes vollzogen wurde. Derselbe setzt sich für die nächsten zwei Jahre folgendermaßen zusammen: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Kretzschmar Ehrenvorsitzender. Prof. Dr. Johannes Wolf erster Vorsitzender. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Stumpf zweiter Vorsitzender. Kgl. Bibliothekar Dr. Herm. Springer erster Schriftführer. Prof. Dr. Max Seiffert zweiter Schriftführer. Direktor Prof. Dr. F. Zelle Kassenwart. Max Schneider Musikwart. Geh. Regierungsrat Prof. Dr. M. Friedländer, Direktor Prof. Dr. Kopfermann, Dr. H. Leichtentritt, Dr. Werner Wolffheim Beisitzer.

Herm. Springer.

Dresden.

In der am 2. Juli abgehaltenen 2. Sitzung unsrer neubegründeten Ortsgruppe brachte zunächst der Vorsitzende Herr Geheimer Reg.-Rat Dr. Ermisch in seiner begrüßenden Ansprache die sehr erfreuliche Nachricht, daß Herr Prof. Rich. Buchmayer das Amt eines 2. Vorsitzenden angenommen hat. Darauf hielt Herr Dr. Rud. Wustmann einen Vortrag über die Haydn-Zentenarfeier und den Wiener Kongreß der IMG., dem er als Delegierter der Dresdner Ortsgruppe beigewohnt hat. Er gab ein fesselndes Bild der in Wien und Eisenstadt verlebten Tage und verdiente sich dadurch den besonderen Dank der zahlreich erschienenen Zuhörer. Eine sehr anregende Debatte hielt die Anwesenden noch lange beisammen.

Arno Reichert.

Leipzig.

Am 6. Juli fand eine Generalversammlung statt. Auf der Tagesordnung stand die Durchberatung der Statuten, sowie die Neuwahl des Vorstandes. Die gedruckten Statuten hatten längere Zeit gefehlt, so daß die Gelegenheit benutzt wurde, manchen Paragraphen eine etwas andere Wendung zu geben. Der Vorstand setzt sich nun aus folgenden Mitgliedern zusammen: Prof. Dr. A. Prüfer, 1. Vorsitzender; Dr. A. Schering, 2. Vorsitzender; Rich. Linnemann, Schatzmeister; Oberlehrer Kantor G. Borchers, 1. Schriftführer; W. Müller, 2. Schriftführer.

Neue Mitglieder.

Dr. **Julius Engel**, Moskau, Spiridonowka, Haus Schubert.
Stephan Strasser, Budapest, Városligeti fasor (Auzeile) 20a.
Egon St. Willfort, Wien XVIII/2, Villa Willfort.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Madm. **E. Delhez**, Paris, jetzt: 38 rue Pergolèse.
Dr. **A. Möhler**, jetzt: Steinhausen b. Schussenried (Württemberg).
Dr. phil. **Richard Münnich**, jetzt: Schlachtensee b. Berlin, Eitel Fritz-Straße 14.

Ausgegeben Ende August 1909.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gautzsch b. Leipzig, Ötzscherstr. 100 N.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Inhaltsverzeichnis

des

zehnten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Max Schneider.**

Vorbemerkung.

1. **Erklärung der Schriftzeichen:**
   a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . fetter Druck (**Violine, Palestrina**)
   b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . . . gewöhnliche Schrift.
   c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . . Sperrdruck (A m b r o s).
   d) Orts- und Länder-Namen: . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
   e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden (*Cursiv*) für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Eingeklammerte Zahlen und solche mit nebenstehenden kleinen Buchstaben gelten nur für das "International Musical Supplement".
   f) † bedeutet: gestorben.
2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.
3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen Universitätsvorlesungen.

Angezeigte Werke der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten sind besprochen.)

Referenten der „Kritischen Bücherschau" der Zeitschrift.

Referenten der „Besprechung von Musikalien" der Zeitschrift.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.